Art GALLERY

ΚΑΡΑΒΑΤΖΙΟ

Η ζωή και τα έργα των μεγάλων πρωταγωνιστών της τέχνης

ΤΟΜΟΣ 9

DeAGOSTINI
HELLAS

Εισαγωγή 1

Η ζωή του δημιουργού 2

Δημιουργική πορεία 8

Παιδί που καθαρίζει φρούτα (1591) 8
Η αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας (1595-96) 9
Ιουδήθ και Ολοφέρνης (1595-96) 10
Έρωτας θριαμβευτής (1598-99) 11
Ο Χριστός επί στύλου (περ. 1607) 12
Η Παναγία με το ροζάριο (1606-07) 14
Τα Επτά Έργα του Ελέους (1607) 15

Στιλ και τεχνική 16

Το αριστούργημα 22

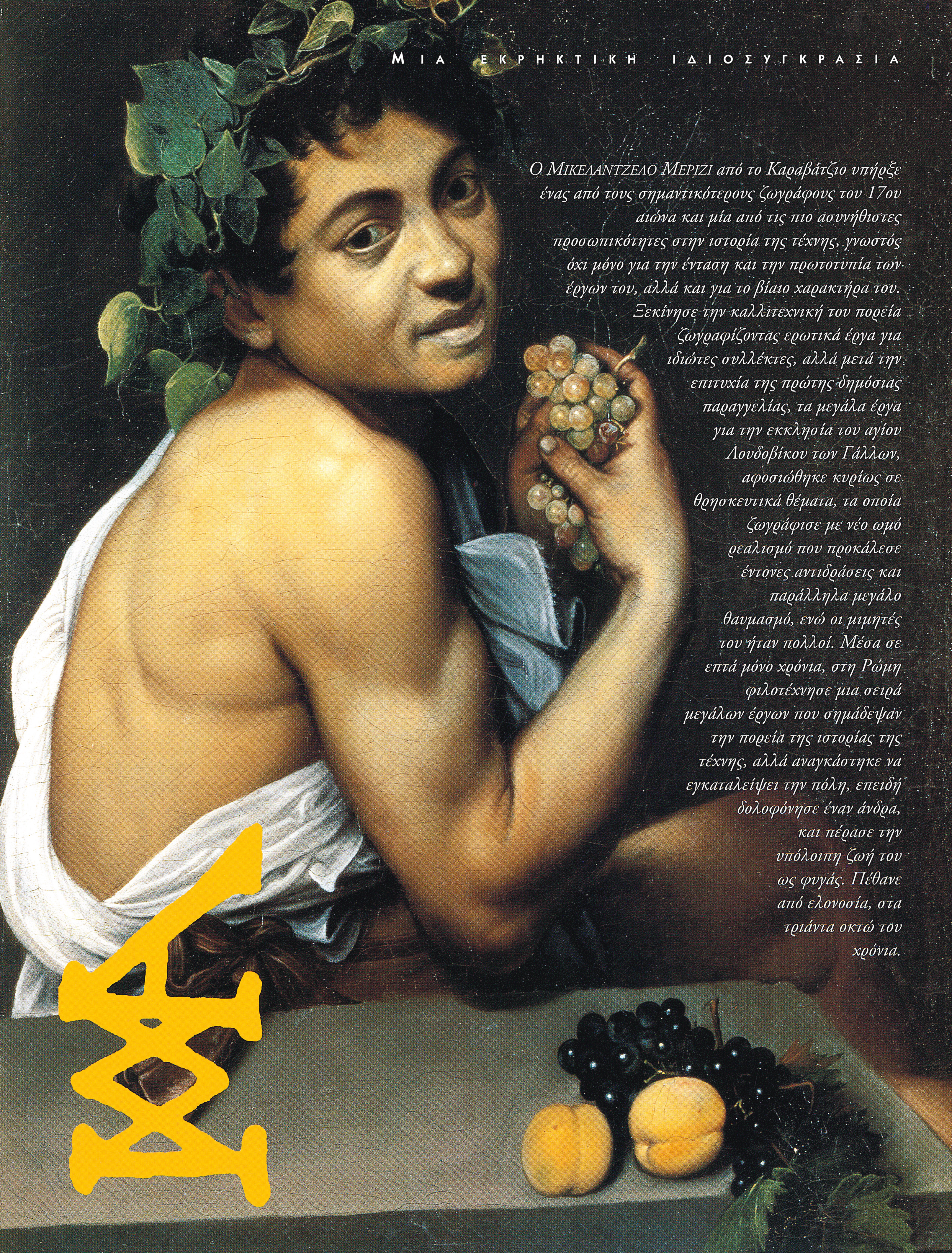
Το δείπνο στους Εμμαούς (1601) 22

Τα μεγάλα έργα 28

Η χειρομάντισσα (περ. 1595) 28
Ο Βάκχος (περ. 1595-96) 30
Η μεταστροφή του αγίου Παύλου (1600-01) 32
Η Κοίμηση της Θεοτόκου (1605-06) 34
Ο αποκεφαλισμός του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή (1608) 36

Μουσεία και γκαλερί 38

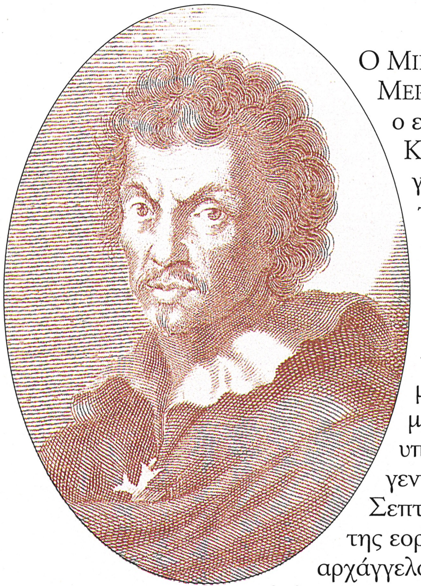
ΜΙΑ ΕΚΡΗΚΤΙΚΗ ΙΔΙΟΣΥΓΚΡΑΣΙΑ



Ο ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΜΕΡΙΖΙ από το Καραβάτζιο υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 17ου αιώνα και μία από τις πιο ασυνήθιστες προσωπικότητες στην ιστορία της τέχνης, γνωστός όχι μόνο για την ένταση και την πρωτοτυπία των έργων του, αλλά και για το βίαιο χαρακτήρα του. Ξεκίνησε την καλλιτεχνική του πορεία ζωγραφίζοντας ερωτικά έργα για ιδιώτες συλλέκτες, αλλά μετά την επιτυχία της πρώτης δημόσιας παραγγελίας, τα μεγάλα έργα για την εκκλησία του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων, αφοσιώθηκε κυρίως σε θρησκευτικά θέματα, τα οποία ζωγράφισε με νέο ωμό ρεαλισμό που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και παράλληλα μεγάλο θαυμασμό, ενώ οι μιμητές του ήταν πολλοί. Μέσα σε επτά μόνο χρόνια, στη Ρώμη φιλοτέχνησε μια σειρά μεγάλων έργων που σημάδεψαν την πορεία της ιστορίας της τέχνης, αλλά αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πόλη, επειδή δολοφόνησε έναν άνδρα, και πέρασε την υπόλοιπη ζωή του ως φυγάς. Πέθανε από ελονοσία, στα τριάντα οκτώ του χρόνια.

Μια εκρηκτική ιδιοσυγκρασία

Δημιουργός μερικών από τα πιο εντυπωσιακά και συγκινητικά έργα στην ιστορία της τέχνης, ο Μικελάντζελο Μερίζι, γνωστότερος ως Καραβάτζιο, έζησε μια ζωή ταραχώδη, γεμάτη βία και ανασφάλεια, που έληξε πρόωρα και τραγικά.

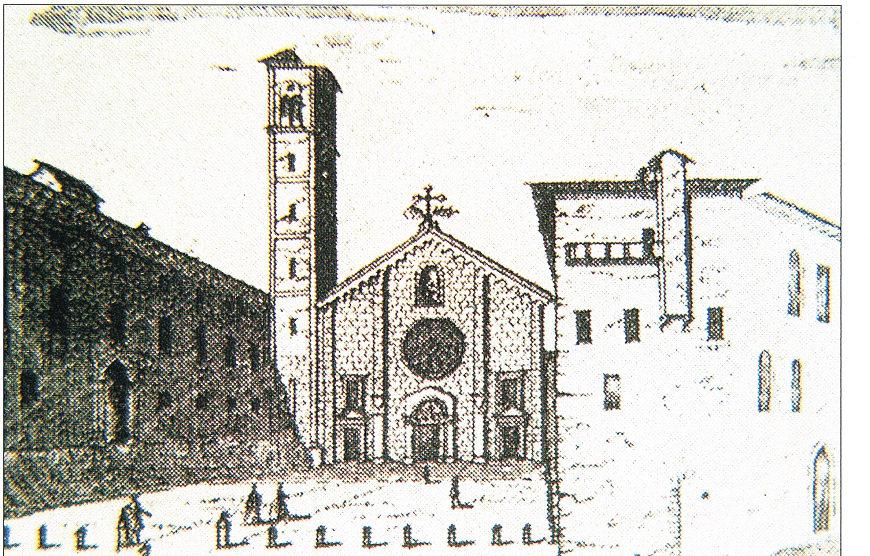


Ο ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΜΕΡΙΖΙ, ο επονομαζόμενος Καραβάτζιο, γεννήθηκε το 1573 στη Δημοκρατία της Βενετίας. Δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία· μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι γεννήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου, ημέρα της εορτής του αρχάγγελου Μιχαήλ, δεδομένου ότι φέρει το όνομά του. Αλλά και όσον αφορά τον τόπο γέννησής του δεν υπάρχουν ακριβείς πληροφορίες· οι ιστορικοί υποστηρίζουν ότι πρόκειται για το Μιλάνο ή τη μικρή πόλη Καραβάτζιο, που βρίσκεται σε απόσταση περίπου 50 χιλιομέτρων ανατολικά. Η αβεβαιότητα αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι ο πατέρας του, Φέρμο Μερίζι, ήταν αρχιτέκτονας στην υπηρεσία του νεαρού Φραντσέσκο Σφόρτσα, μαρκησίου του Καραβάτζιο, και είχε το σπίτι του στο Μιλάνο ή στην κοντινή πόλη Καραβάτζιο, όπου η οικογένεια Μερίζι είχε ζήσει ήδη επί δύο γενιές. Ο Μικελάντζελο ήταν ο πρώτος από τα τέσσερα παιδιά των Μερίζι, τρία αγόρια και ένα κορίτσι. Ελάχιστες είναι οι μαρτυρίες σχετικά με τα πρώτα χρόνια της ζωής του, ωστόσο δεδομένου ότι η οικογένεια ζούσε άνετα (είχε ένα θείο ιερέα και έναν αδελφό που εργαζόταν για την Εκκλησία, γεγονός που προϋπέθετε υψηλό μορφωτικό επίπεδο), θεωρείται λογικό να σκεφτούμε ότι ο μικρός έλαβε καλή μόρφωση. Έζησε στο Μιλάνο έως τα τέσσερα ή πέντε χρόνια του, αλλά στη συνέχεια, μετά από την επιδημία πανώλους, η οικογένεια κατέφυγε στο Καραβάτζιο, όπου ο καλλιτέχνης μεγάλωσε και κέρδισε το παρωνύμιο που θα τον έκανε διάσημο. Η μετακόμιση στο Καραβάτζιο πιθανότατα έσωσε από την πανώλη μερικά μέλη της οικογένειας Μερίζι, όχι όμως και τον πατέρα, ο οποίος τελικά πέθανε τον Οκτώβριο του 1577. Μετά το γεγονός αυτό, το 1584, ο δεκατριάχρονος νεαρός προσελήφθη ως μαθητευόμενος στο εργαστήριο του Σιμόνε Πετερζάνο, ενός σχετικά επιτυχημένου ζωγράφου (σήμερα ουσιαστικά ξεχασμένος) που εργαζόταν στο Μιλάνο. Δεν γνωρίζουμε, όμως, αν ο Καραβάτζιο έμεινε με τον Πετερζάνο τα τέσσερα χρόνια που ήταν απαραίτητα για να αποκτήσει τον τίτλο του «δασκάλου ζωγραφικής».

Το 1590 πέθανε και η μητέρα του και, δύο χρόνια

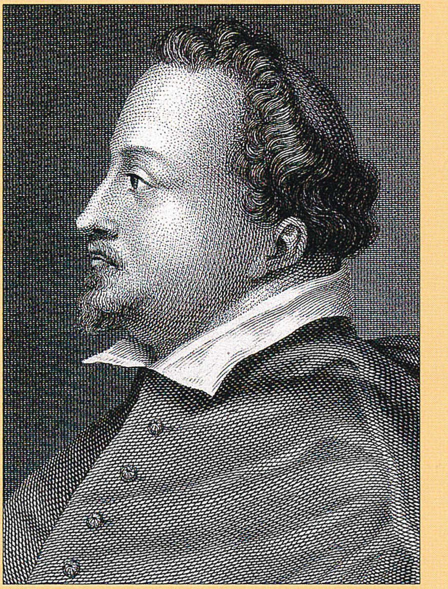
Αριστερά: *πορτρέτο του Καραβάτζιο· χαλκογραφία η οποία βασίζεται σε σχέδιο του Γιόακιμ φον Ζάντραρτ, που χρονολογείται στην περίοδο 1675-79.*

Κάτω: *άποψη της μικρής πόλης Καραβάτζιο, από την οποία ο καλλιτέχνης πήρε το παρωνύμιό του.*



Τα νεανικά χρόνια στο Μιλάνο

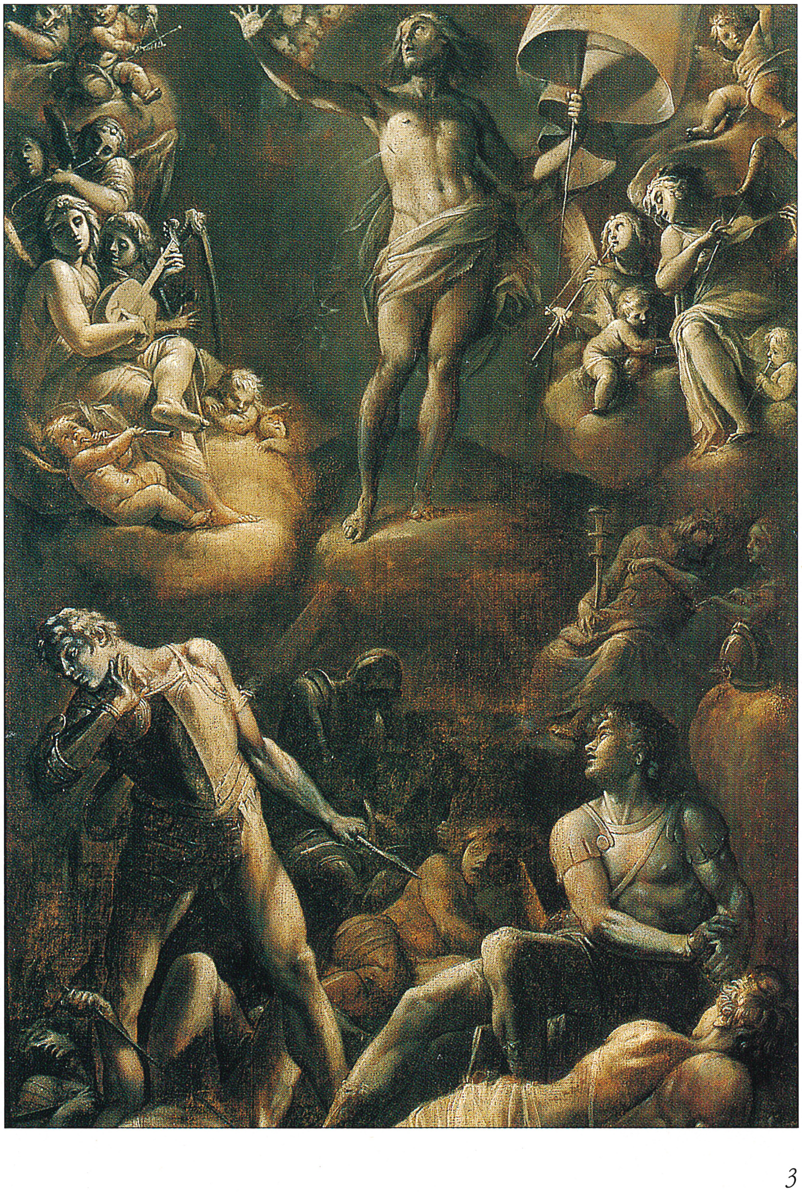
Ο Καραβάτζιο πέρασε μερικά από τα νεανικά του χρόνια στο Μιλάνο, όπου και έλαβε την καλλιτεχνική του εκπαίδευση από το 1584 και έπειτα. Εκείνη την περίοδο, η πόλη, με περισσότερους από 100.000 κατοίκους, ήταν μία από τις μεγαλύτερες της Ιταλίας. Για μεγάλο μέρος του 16ου αιώνα, η Λομβαρδία διεκδικήθηκε από διάφορες ευρωπαϊκές δυνάμεις και την εποχή του Καραβάτζιο βρισκόταν υπό ισπανική διοίκηση. Οι Ισπανοί παρέμειναν στην πόλη έως τις αρχές του 18ου αιώνα. Το Μιλάνο υπήρξε ένα σημαντικότατο και εξαιρετικά δραστήριο πολιτιστικό κέντρο, αλλά τον καιρό του Καραβάτζιο βίωνε μια σκοτεινή από καλλιτεχνική άποψη περίοδο, που απείχε πολύ από τη λαμπρή φάση στο τέλος του 15ου αιώνα, όταν στην τέχνη της δέσποζε η μοναδική μορφή του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Στις αρχές του 17ου αιώνα, πάντως, η ζωγραφική στο Μιλάνο γνώρισε μια σύντομη περίοδο αναγέννησης χάρη στις δραστηριότητες του αρχιεπισκόπου Φεντερίκο Μπορομέο, σπουδαίου προστάτη των τεχνών.



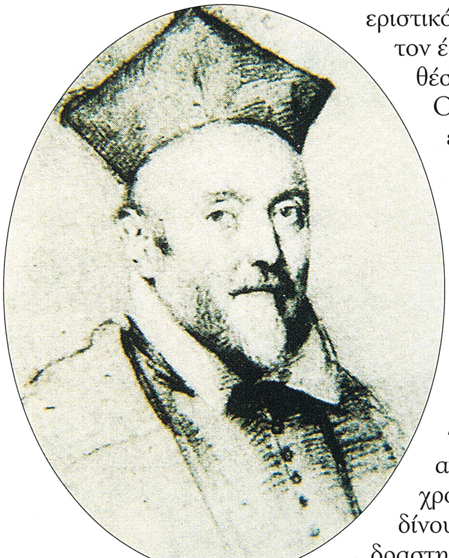
Δεξιά: *ο Φεντερίκο Μπορομέο, αρχιεπίσκοπος στο Μιλάνο από το 1594 έως το 1631, σε χαρακτικό, έργο του Φλαμανδού πορτρετίστα Σαμπέιν.*

αργότερα, τον Μάιο του 1592, η περιουσία της οικογένειας διαμοιράστηκε ανάμεσα στα τρία αγόρια που επέζησαν (το ένα είχε πεθάνει το 1588). Ο Μικελάντζελο Μερίζι κληρονόμησε όσα χρειαζόταν ώστε να ζήσει αξιοπρεπώς για δύο περίπου χρόνια και, από τη στιγμή που δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες για την παρουσία του στο Καραβάτζιο, πιθανόν εγκατέλειψε τη μικρή πόλη προς αναζήτηση της επιτυχίας σε πιο ενδιαφέροντες καλλιτεχνικούς κύκλους. Ο πιο προφανής προορισμός ήταν η Ρώμη, πόλος έλξης όλων των νεαρών καλλιτεχνών, και ο καλλιτέχνης μετακόμισε εκεί μάλλον στο δεύτερο μισό του 1592. Η θεωρία επιβεβαιώνεται από τις πληροφορίες στην πρώτη βιογραφία του, η οποία γράφτηκε περί το 1620 από τον Τζούλιο Μαντσίνι, όπου αναφέρεται σαφώς ότι ο ζωγράφος έφτασε εκεί «γύρω στα είκοσί του χρόνια».

Ο Μαντσίνι μάς πληροφορεί, επίσης, ότι ο ζωγράφος είχε κάνει σοβαρές σπουδές στο Μιλάνο, αλλά πότε πότε έκανε και «κάτι περίεργο, γεγονός που οφειλόταν στην εκρηκτική ιδιοσυγκρασία» του. Ακόμη ένας συγγραφέας του 17ου αιώνα, ο Τζοβάνι Μπελόρι, σε μια συλλογή βιογραφιών διάφορων καλλιτεχνών, που εκδόθηκε το 1672, υπαινίσσεται ότι η μετεγκατάσταση του καλλιτέχνη στη Ρώμη οφειλόταν σε καλλιτεχνικούς λόγους αλλά και στην «εκρηκτική ιδιοσυγκρασία του» (χρησιμοποιεί την ίδια έκφραση με τον Μαντσίνι), η οποία του είχε δημιουργήσει ένα «σοβαρό πρόβλημα»· έτσι, μετά από αυτό, ο ζωγράφος αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Μιλάνο. Όπως φαίνεται, παρόλο που δεν υπάρχουν αποδείξεις, το «πρόβλημα» αυτό αφορούσε τον τραυματισμό ή ίσως και τη δολοφονία ενός άνδρα. Βέβαιο είναι ότι ο νεαρός Καραβάτζιο είχε ιδιαίτερα



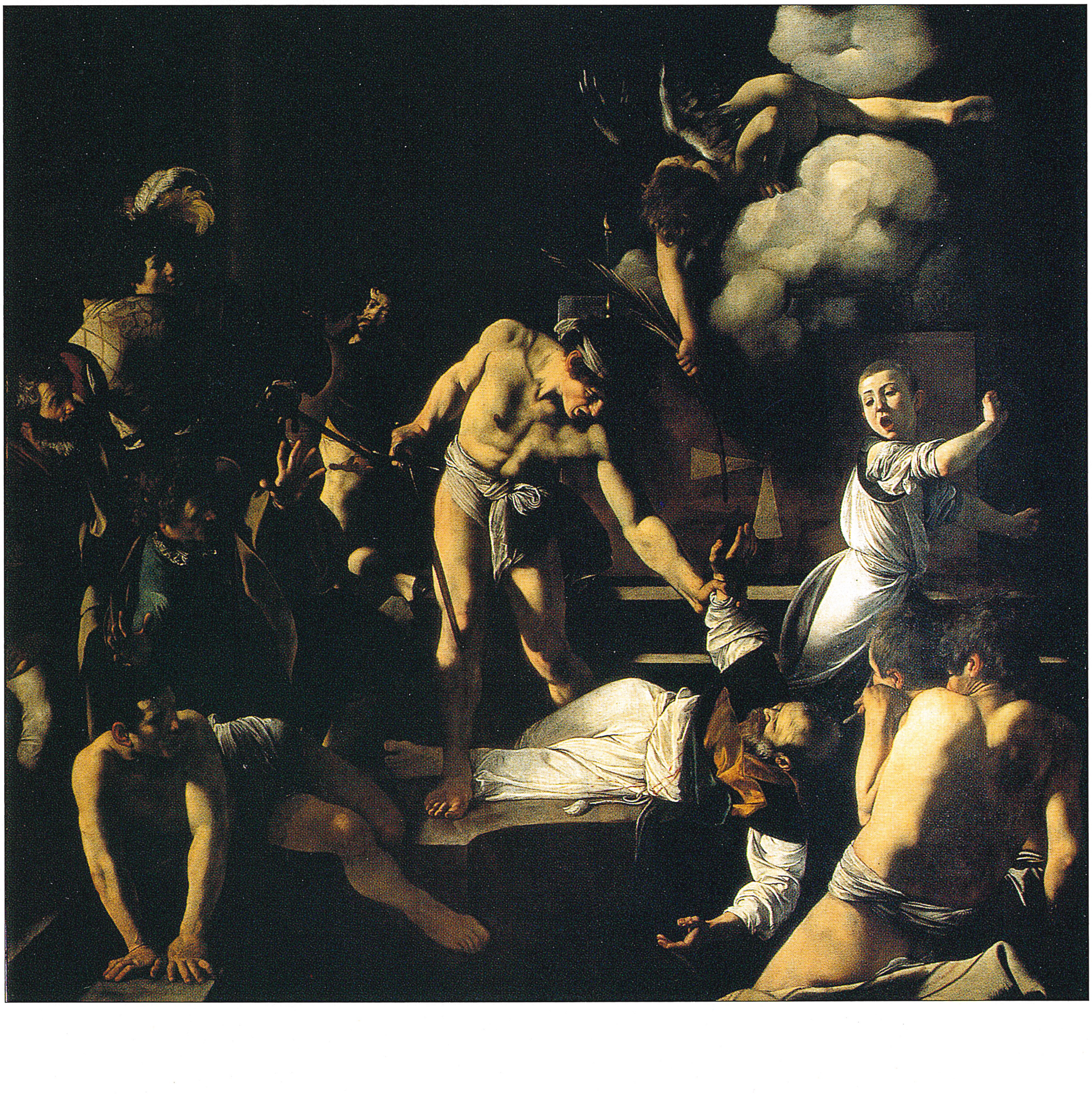
Δεξιά: Η Ανάσταση του Χριστού, *έργο ενός από τους πρώτους βιογράφους του Καραβάτζιο, του Τζοβάνι Μπαλιόνε.*



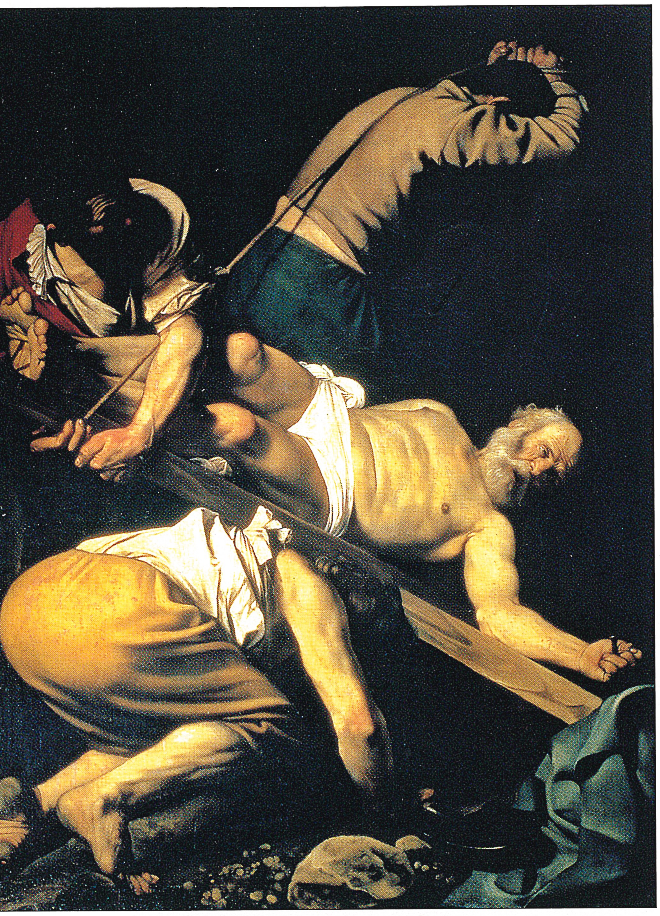
Επάνω: *ο καρδινάλιος Φραντσέσκο ντελ Μόντε, σε μια σπουδή του Οτάβιο Λεόνι.*

εριστικό και βίαιο χαρακτήρα, που συχνά τον έφερνε σε εξαιρετικά δύσκολη θέση.

Ο Μαντσίνι, ο Μπελόρι και ένας τρίτος συγγραφέας, ο ζωγράφος Τζοβάνι Μπαλιόνε (περ. 1573–1664), δημιουργός μιας συλλογής βιογραφιών που εκδόθηκε το 1642, μας παρέχουν κάποιες μαρτυρίες σχετικά με τα πρώτα χρόνια του καλλιτέχνη στη Ρώμη· πρόκειται, όμως, για αφηγήσεις αόριστες και συχνά αντιφατικές, που δεν βοηθούν να ανασυνθέσουμε ένα ακριβές χρονικό των γεγονότων, απλώς δίνουν μια ιδέα σχετικά με τις δραστηριότητες του Καραβάτζιο εκείνη την περίοδο. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι πέρασε πολλές δυσκολίες και για να επιβιώσει αναγκαζόταν να δέχεται κάθε είδους δουλειές. Σύντομα, όμως, τα πράγματα βελτιώθηκαν και έγινε βοηθός διάσημων ζωγράφων, μεταξύ των οποίων ο Τζουζέπε Τσέζαρι (γνωστός ως Καβαλιέρ ντ' Αρπίνο), ένας από τους πιο αξιόλογους καλλιτέχνες τοιχογραφιών. Η συνεργασία των δυο καλλιτεχνών έληξε όταν ο Καραβάτζιο νοσηλεύθηκε σε νοσοκομείο επειδή τον κλότσησε ένα άλογο. Όταν ανάρρωσε, άρχισε να εργάζεται μόνος του και, περί το 1595, ένας έμπορος έργων τέχνης πούλησε μερικούς πίνακές του στον καρδινάλιο Φραντσέσκο ντελ Μόντε, ο οποίος και έγινε ο πρώτος σημαντικός μαικήνας του. Ο καρδινάλιος ντελ Μόντε, αγγελιοφόρος του πάπα στην Αυλή του Φερδινάνδου των Μεδίκων, αρχιδούκα της Τοσκάνης, ήταν ένας χαρισματικός άνθρωπος με ποικίλα ενδιαφέροντα: φίλος του Γαλιλαίου, εκτός από τη ζωγραφική, αγαπούσε τη μουσική και το θέατρο. Περί το 1597, ο Καραβάτζιο μπήκε στην υπηρεσία του, όπου παρέμεινε για περίπου τρία χρόνια. Χάρη σε αυτόν, πήρε την πρώτη δημόσια παραγγελία: την *Κλήση του αγίου Ματθαίου* και το *Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου* για τους πλευρικούς τοίχους του παρεκκλησίου Κονταρέλι στην εκκλησία του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων, στη Ρώμη. Το συμβόλαιο, που υπογράφτηκε τον Ιούλιο του 1599, αντιπροσωπεύει την πρώτη αδιαμφισβήτητη μαρτυρία για τη δραστηριότητα του Καραβάτζιο στη Ρώμη. Τα έργα ολοκληρώθηκαν ένα χρόνο αργότερα

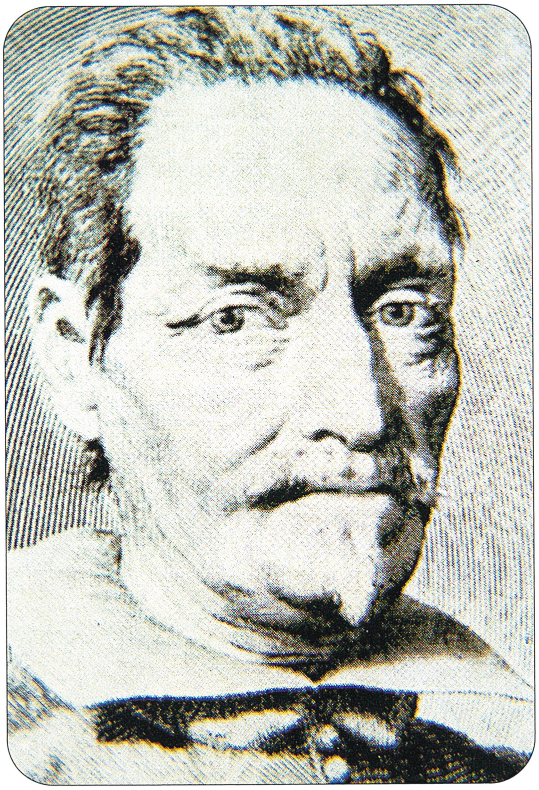


Δεξιά: Το μαρτύριο του αγίου Ματθαίου *(1599-1600), ο πρώτος πίνακας του Καραβάτζιο για το παρεκκλήσιο Κονταρέλι, στη Ρώμη.*



Αριστερά: Η Σταύρωση του αγίου Πέτρου *(1600-01), έργο του Καραβάτζιο για το παρεκκλήσιο Τσεράζι στη Ρώμη.*

και καταξίωσαν τον καλλιτέχνη, ο οποίος άρχισε να δέχεται και άλλες σοβαρές παραγγελίες, όπως τη *Μεταστροφή του αγίου Παύλου* και τη *Σταύρωση του αγίου Πέτρου* για το παρεκκλήσιο Τσεράζι στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο, έργα που φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ Σεπτεμβρίου του 1600 και Νοεμβρίου του 1601.
Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι οι πίνακες αυτοί βρέθηκαν αμέσως στο επίκεντρο: τολμηροί, με μεγάλη δραματικότητα και εξαιρετική πρωτοτυπία, εικονογραφούσαν τα θρησκευτικά γεγονότα φέρνοντας στο προσκήνιο πρόσωπα πραγματικά, με σάρκα και οστά, στη θέση των έως τότε εξιδανικευμένων αγίων. Πολλοί σύγχρονοί του εντυπωσιάστηκαν και γοητεύτηκαν από τη δύναμη της ζωγραφικής του, υπήρξαν όμως και μερικοί που υποστήριξαν ότι τα έργα διακρίνονται από έλλειψη σεβασμού επειδή υποβιβάζουν τη θρησκεία στο επίπεδο του ανθρώπινου. Το 1602, για παράδειγμα, ο Καραβάτζιο κόσμησε την Αγία Τράπεζα της εκκλησίας του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων με το έργο *Ο άγιος Ματθαίος και ο άγγελος*, που απορρίφθηκε γιατί θεωρήθηκε άσεμνο. Ο καλλιτέχνης ζωγράφισε ένα δεύτερο πίνακα, πιο παραδοσιακό, και τον απορριφθέντα τον αγόρασε ένας από τους πλουσιότερους συλλέκτες της Ρώμης, ο μαρκήσιος Βιντσέντζο Τζουστινιάνι, ο οποίος τα επόμενα χρόνια αγόρασε περίπου άλλα δεκαπέντε έργα του.
Άλλα δύο έργα για το χώρο της Αγίας Τράπεζας απορρίφθηκαν για τους ίδιους λόγους και κατά τον ίδιο τρόπο έφτασαν στις συλλογές σημαντικών μαικηνών. Τα επεισόδια αυτά, όπως ήταν φυσικό, συζητήθηκαν πολύ στον κόσμο της τέχνης και σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, ο Καραβάτζιο έγινε ο διασημότερος και πιο πολυσυζητημένος καλλιτέχνης της Ρώμης. Η φήμη του έφτασε και στη βόρεια Ευρώπη· το 1604, ο Ολλανδός καλλιτέχνης Κάρελ βαν Μάντερ εξέδωσε το *Het Shilder-Boeck (Το βιβλίο των ζωγράφων)*, στο οποίο αφιέρωσε ένα μακροσκελές απόσπασμα στον «Μιχαήλ Άγγελο ντι Καραβάτζιο, που κάνει θαύματα στη Ρώμη» και ο οποίος, με τα έργα του, έχει κερδίσει «μεγάλη φήμη και τιμές».
Όμως, ο Καραβάτζιο ήταν διαβόητος και για τον ατίθασο και επαναστατικό χαρακτήρα του, ο οποίος τον έφερε πολλές φορές αντιμέτωπο με το νόμο· ανάμεσα στον Νοέμβριο του 1600 και τον Οκτώβριο του 1605, το όνομά του εμφανίστηκε στα αρχεία της αστυνομίας έντεκα φορές, σχετικά με εξυβρίσεις και επιθέσεις.
Ο ζωγράφος καταγγέλθηκε, για παράδειγμα, γιατί είχε εκτοξεύσει ένα πιάτο στο κεφάλι ενός σερβιτόρου σε μια ταβέρνα, επειδή



Δεξιά: Προσωπογραφία του Βιντσέντζο Τζουστινιάνι, *σε χαρακτικό του Κλοντ Μελάν (1631).*

Χρονολόγιο

1573	*Γεννιέται στο Μιλάνο ή ίσως στην κοντινή πόλη Καραβάτζιο. Ο πατέρας του, Φέρμο Μερίζι, είναι αρχιμάστορας του Φραντσέσκο Σφόρτζα.*
1576	*Για να γλιτώσει από την πανώλη που έπληξε το Μιλάνο, η οικογένεια εγκαθίσταται στο Καραβάτζιο.*
1577	*Ο πατέρας του πεθαίνει από την πανώλη.*
1592	*Κληρονομεί από τους γονείς του (η μητέρα του είχε πεθάνει δύο χρόνια νωρίτερα) αρκετά χρήματα για να επιβιώσει μερικά χρόνια. Μετακομίζει στη Ρώμη, πιθανότατα γύρω στα τέλη του έτους.*
1597	*Μπαίνει στην υπηρεσία του καρδινάλιου Φραντσέσκο ντελ Μόντε, πρώτου μαικήνα του.*
1599	*Δέχεται την παραγγελία δύο μεγάλων έργων, τα οποία θα ζωγραφίσει τον επόμενο χρόνο, για το παρεκκλήσιο Κονταρέλι, στη Ρώμη.*
1601	*Ολοκληρώνει μια άλλη σημαντική παραγγελία: δύο πίνακες για το παρεκκλήσιο Τσεράζι, στη Ρώμη.*
1604	*Το όνομά του εμφανίζεται στο Βιβλίο των ζωγράφων του Κάρελ βαν Μάντερ.*
1606	*Εμπλέκεται σε μονομαχία, σκοτώνει τον αντίπαλό του και διαφεύγει από τη Ρώμη.*
1607	*Φτάνει στη Μάλτα, αφού μείνει για λίγο στη Νάπολη, όπου κατέφυγε για να ξεφύγει από τις Αρχές της Ρώμης.*
1608	*Λαμβάνει τον τίτλο του Ιππότη του Τάγματος της Μάλτας, αλλά φυλακίζεται μετά από διαμάχη του με έναν άλλο ιππότη.*
1609	*Δραπετεύει και επιστρέφει στη Νάπολη για να γλιτώσει από τους ανθρώπους των Ιπποτών της Μάλτας, που τον καταδιώκουν.*
1610	*Περιμένοντας να του δοθεί χάρη επιστρέφει στο Πόρτο Έρκολε για να βρίσκεται κοντά στην Αιώνια Πόλη, αλλά συλλαμβάνεται κατά λάθος. Αφήνεται ελεύθερος και πεθαίνει λίγο αργότερα, στις 18 Ιουλίου, σε ηλικία τριάντα οκτώ ετών.*

χρησιμοποιούσε υπερβολικά συχνά το σπαθί και το μαχαίρι του και επειδή είχε σπάσει ένα κάγκελο στο κτήριο της σπιτονοικοκυράς του για να την εκδικηθεί που του είχε κατάσχει τα έπιπλα έναντι καθυστερημένων ενοικίων. Για τους λόγους αυτούς, οι οποίοι δεν ήταν και ιδιαίτερα σοβαροί, πέρασε κάποιες σύντομες περιόδους στη φυλακή. Ωστόσο, στις 28 Μαΐου του 1606, είχε ένα πολύ βίαιο ξέσπασμα με καθοριστικές συνέπειες για το μέλλον του. Σε μια παρτίδα μπιλιάρδου, τσακώθηκε με τον αντίπαλό του, κάποιον Ρανούτσιο Τομασόνι και, στη συμπλοκή που ακολούθησε, τον σκότωσε. Εγκατέλειψε αμέσως την πόλη, πέρασε τα τελευταία τέσσερα χρόνια της ζωής του ως φυγάς και δεν τόλμησε να επιστρέψει στη Ρώμη επειδή δεν ήταν σίγουρος ότι θα του έδιναν χάρη.

Αρχικά διέμεινε σε διάφορες πόλεις αρκετά κοντά στη Ρώμη ελπίζοντας σε συγχώρεση αλλά, όταν αντιλήφθηκε ότι δεν επρόκειτο να υπάρξει κανενός είδους επιείκεια για την περίπτωσή του, τον Οκτώβριο πήγε στη Νάπολη, μακριά από τις δικαστικές αρχές της Ρώμης. Εκεί, όπως και όπου αλλού πήγαινε, δεν δυσκολευόταν να παίρνει παραγγελίες, δεδομένου ότι συνήθως προηγούνταν η μεγάλη φήμη του.

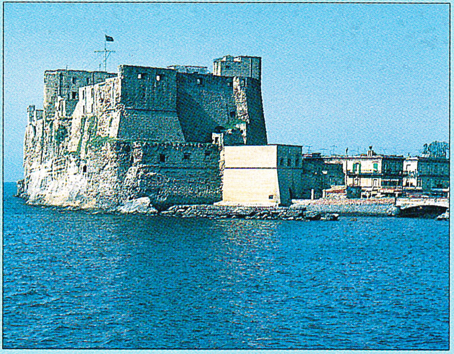
Έμεινε στη Νάπολη για περίπου εννέα μήνες και κατόπιν μετακόμισε στη Μάλτα, όπου το πρώτο στοιχείο που αποδεικνύει την παρουσία του εκεί φέρει την ημερομηνία 13 Ιουλίου 1607. Ο Καραβάτζιο έμεινε στη Μάλτα σχεδόν έως τα τέλη του επόμενου χρόνου και εκείνη την περίοδο γνώρισε κι άλλους καλλιτεχνικούς θριάμβους. Ωστόσο, για άλλη μια φορά έμπλεξε σε βίαια επεισόδια και φασαρίες. Φιλοτέχνησε διάφορους πίνακες για τοπικές εκκλησίες, μεταξύ των οποίων τον καταπληκτικό *Αποκεφαλισμό του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή*, το μεγαλύτερο σε διαστάσεις και ένα από τα σημαντικότερα έργα του, για τον καθεδρικό ναό της Βαλέτα, και έγινε δεκτός στο Τάγμα των Ιπποτών της Μάλτας, που κυβερνούσε στο νησί. Στις 14 Ιουλίου του 1608, πήρε το χρίσμα του Ιππότη της Δικαιοσύνης σε αναγνώριση των υπηρεσιών του, αλλά λίγο αργότερα, μετά από καβγά με έναν άλλο ιππότη, γνώρισε και τη φυλακή της Μάλτας, στην οποία έμεινε για λίγο, επειδή τελικά κατάφερε να αποφύγει την καταδίκη και να καταφύγει στη Σικελία.

Σε αντίθεση με ό,τι έπραξαν οι Αρχές της Ρώμης, που, όλο το διάστημα της φυγοδικίας του, δεν τον αναζήτησαν με ιδιαίτερο ζήλο, οι Ιππότες της Μάλτας επιθυμούσαν να τον εκδικηθούν με κάθε τρόπο. Ο Μπελόρι γράφει ότι ο φόβος έκανε τον Καραβάτζιο «να μετακινείται από τον έναν τόπο στον άλλον» και πράγματι, στη Σικελία, ο καλλιτέχνης πήγαινε από τη μια πόλη στην άλλη –και πάντα έβρισκε χρόνο να ζωγραφίζει

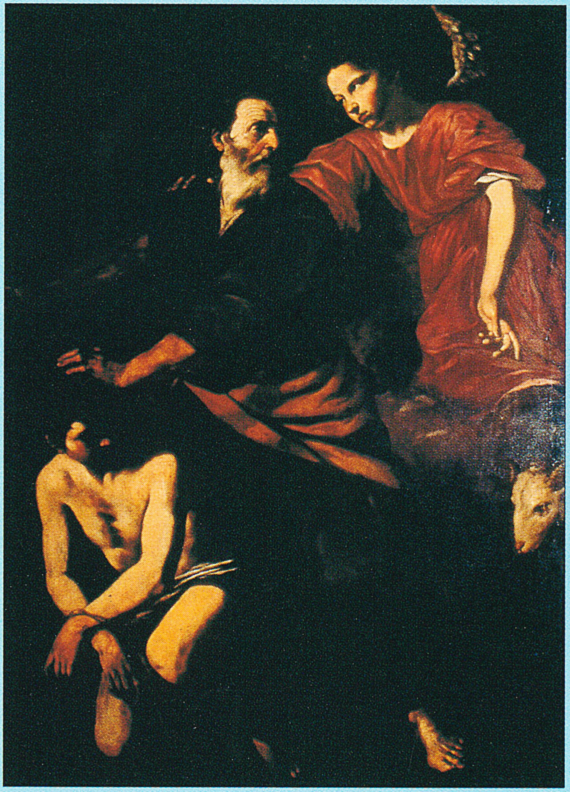
Τα ταξίδια στο Νότο

Από το 1604 και μετά, όταν εγκατέλειψε τη Ρώμη, ο Καραβάτζιο πέρασε τα τελευταία χρόνια της σύντομης ζωής του στη νότια Ιταλία, πρώτα στη Νάπολη (1606-07), κατόπιν στη Μάλτα (1607-08), μετά στη Σικελία (1608-09) και τέλος πάλι στη Νάπολη (1609-10). Και στα τρία αυτά μέρη ζωγράφισε έργα μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας και επηρέασε έντονα τους τοπικούς καλλιτέχνες. Παρόλο που η Νάπολη ήταν μία από τις σημαντικότερες πόλεις της Ευρώπης και αξιόλογο λιμάνι, σε όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα δεν είχε εμφανίσει ιδιαίτερη ζωγραφική παράδοση.

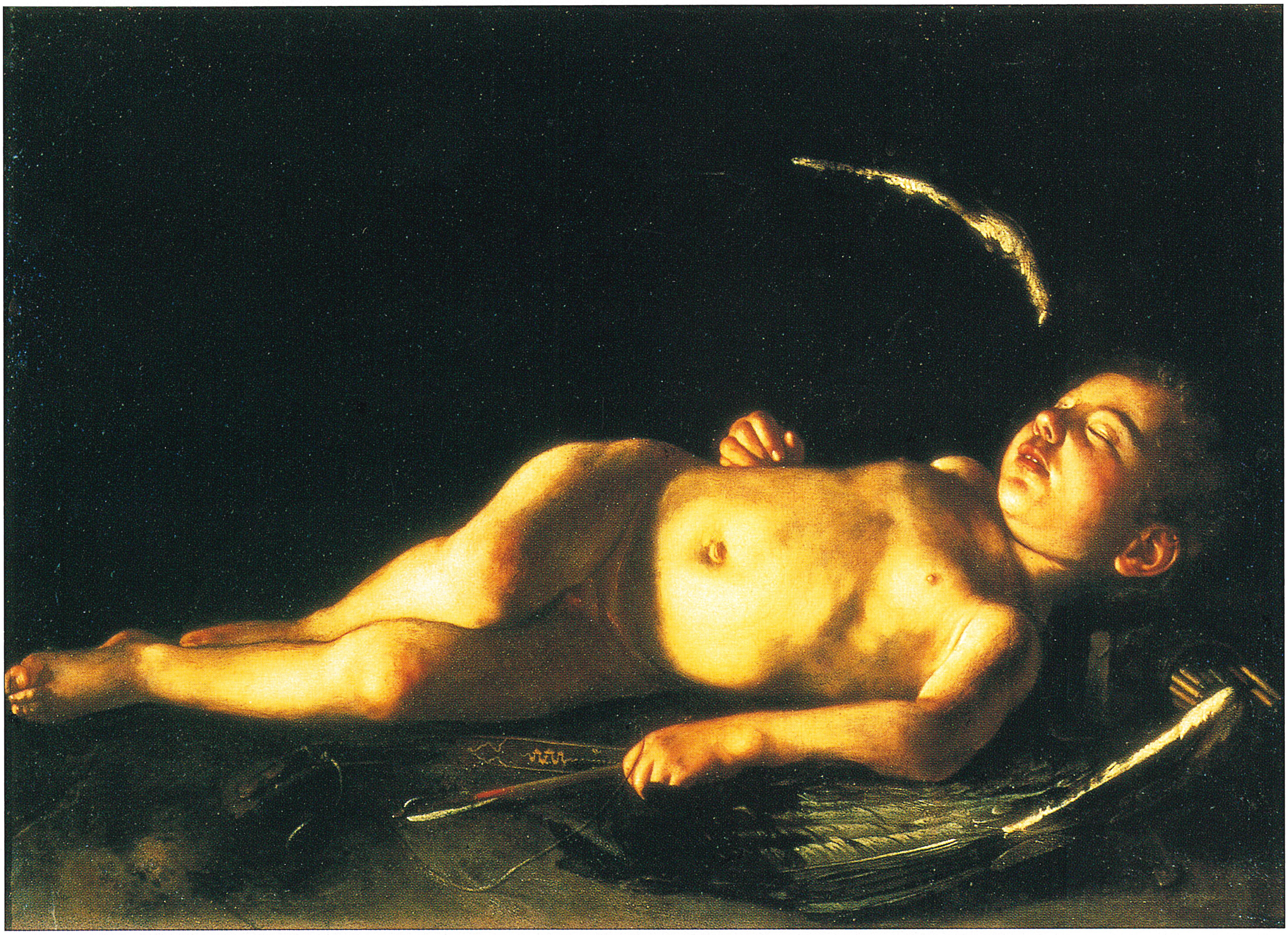
Οι δύο περίοδοι διαμονής του Καραβάτζιο αναζωογόνησαν την τέχνη στην πόλη και ώθησαν πολλούς ζωγράφους να ακολουθήσουν το έντονο και δραματικό ύφος του. Η επιρροή του διαφαίνεται κυρίως στη Σικελία, όπου το ύφος του κυριάρχησε για σχεδόν μισό αιώνα, ενώ στην υπόλοιπη Ευρώπη είχε ήδη ξεπεραστεί.



Επάνω: *άποψη του λιμανιού της Νάπολης, όπου ο Καραβάτζιο διέμενε δύο φορές κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του.*

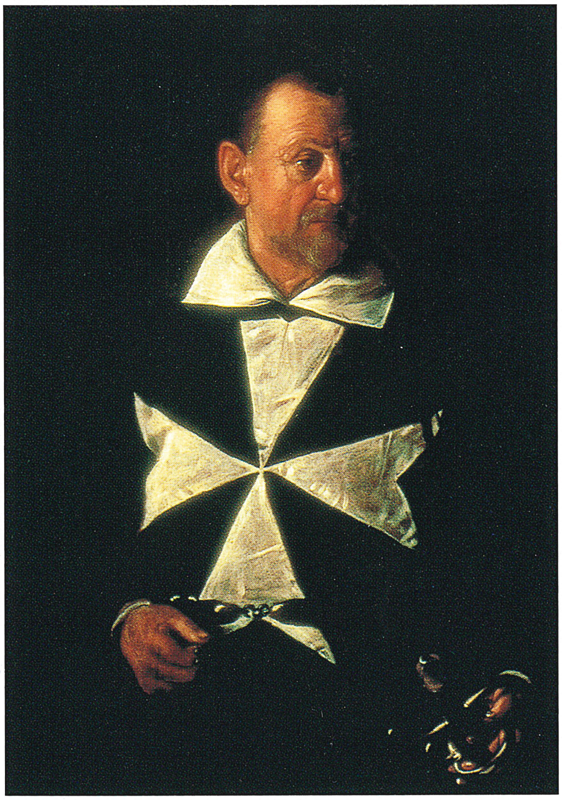


Επάνω: Η θυσία του Αβραάμ *του Τζαν Μπατίστα Καρατσιόλο (1570-1630), ενός από τους ζωγράφους της Νάπολης που επηρεάστηκαν από την τέχνη του Καραβάτζιο.*



αριστουργήματα– έως ότου, το φθινόπωρο του 1609, αποφάσισε να επιστρέψει στη Νάπολη.
Τον Οκτώβριο δέχθηκε επίθεση ενόπλων –προφανώς θα επρόκειτο για τους Ιππότες της Μάλτας ή για πληρωμένους δολοφόνους που έδρασαν για λογαριασμό τους–, που τον τραυμάτισαν σοβαρά στο πρόσωπο. Πάντως, έμεινε στη Νάπολη έως το καλοκαίρι του 1610. Τότε αναχώρησε για το Πόρτο Έρκολε, ισπανική κτήση μέσα στο παπικό κράτος, για να αναμείνει εκεί την περίφημη χάρη, καθώς τα πράγματα έδειχναν ότι υπήρχαν ελπίδες.
Όμως, ακριβώς στο σημείο εκείνο, σύμφωνα με τις πληροφορίες που έφτασαν έως εμάς, ο Καραβάτζιο έπεσε θύμα μιας αυθεντικής φάρσας της τύχης: μόλις επιβιβάστηκε στο πλοίο, τον μπέρδεψαν με κάποιον άλλο και τον συνέλαβαν. Όταν αφέθηκε ελεύθερος, το πλοίο είχε ήδη ξεκινήσει και είχε πάρει μαζί του όλα τα προσωπικά του αντικείμενα (τουλάχιστον έτσι σκέφτηκε ο καλλιτέχνης, χωρίς βέβαια να γνωρίζει ότι οι αποσκευές του είχαν τοποθετηθεί σε μια αποθήκη).
Βυθισμένος στην απογοήτευση και παράφορα οργισμένος, ο Καραβάτζιο άρχισε να τρέχει σαν τρελός στην παραλία προσπαθώντας, μέσα στην απόγνωσή του, να προλάβει το πλοίο. Η τρομερή αυτή ένταση και η καταπόνηση, σε συνδυασμό με την ελονοσία, τον οδήγησαν στο θάνατο στις 18 Ιουλίου του 1610, στα τριάντα οκτώ του χρόνια.

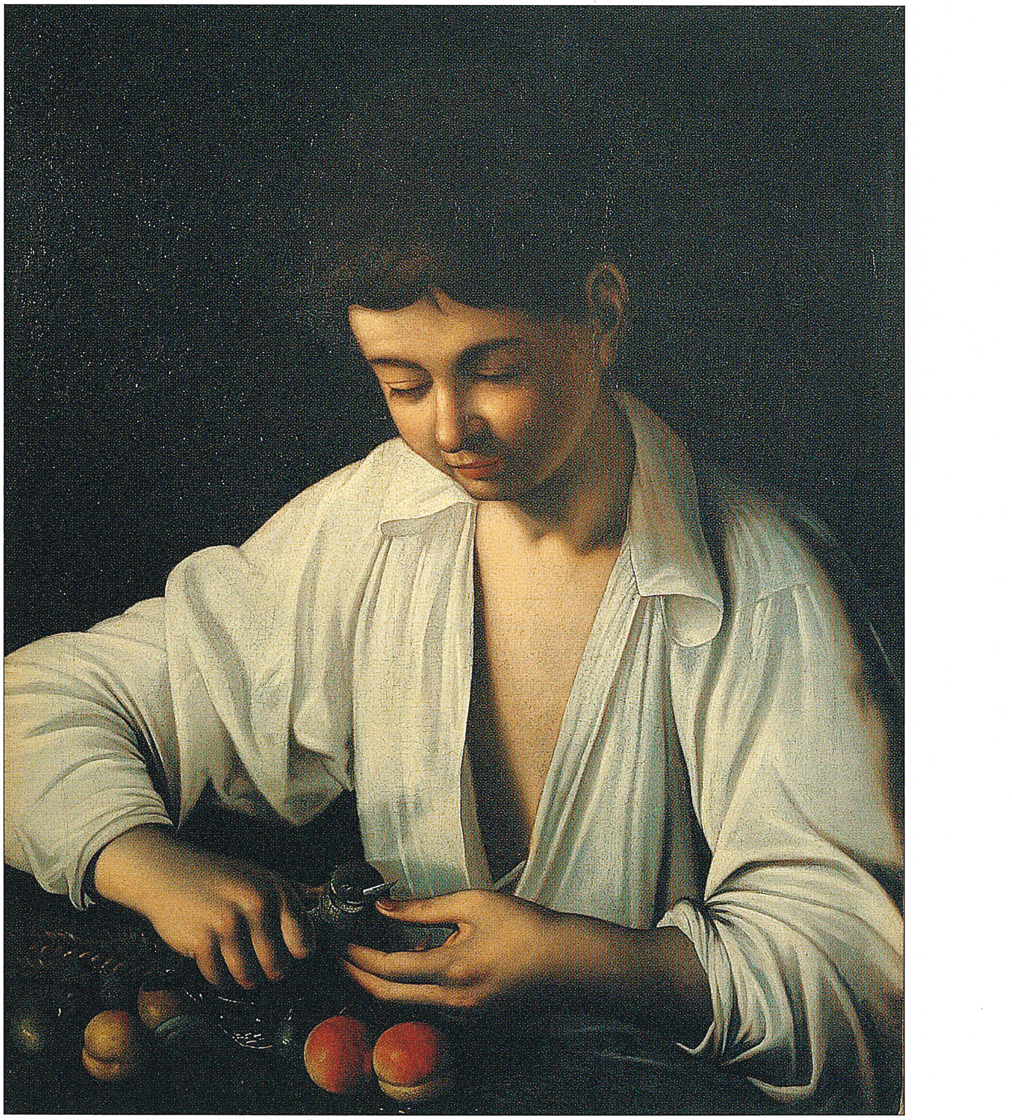
Επάνω: *ο Καραβάτζιο ζωγράφισε αυτό το χαριτωμένο* Κοιμισμένο Έρωτα ξαπλωμένο πάνω στη φαρέτρα του *το 1608, κατά τη διαμονή του στη Μάλτα.*



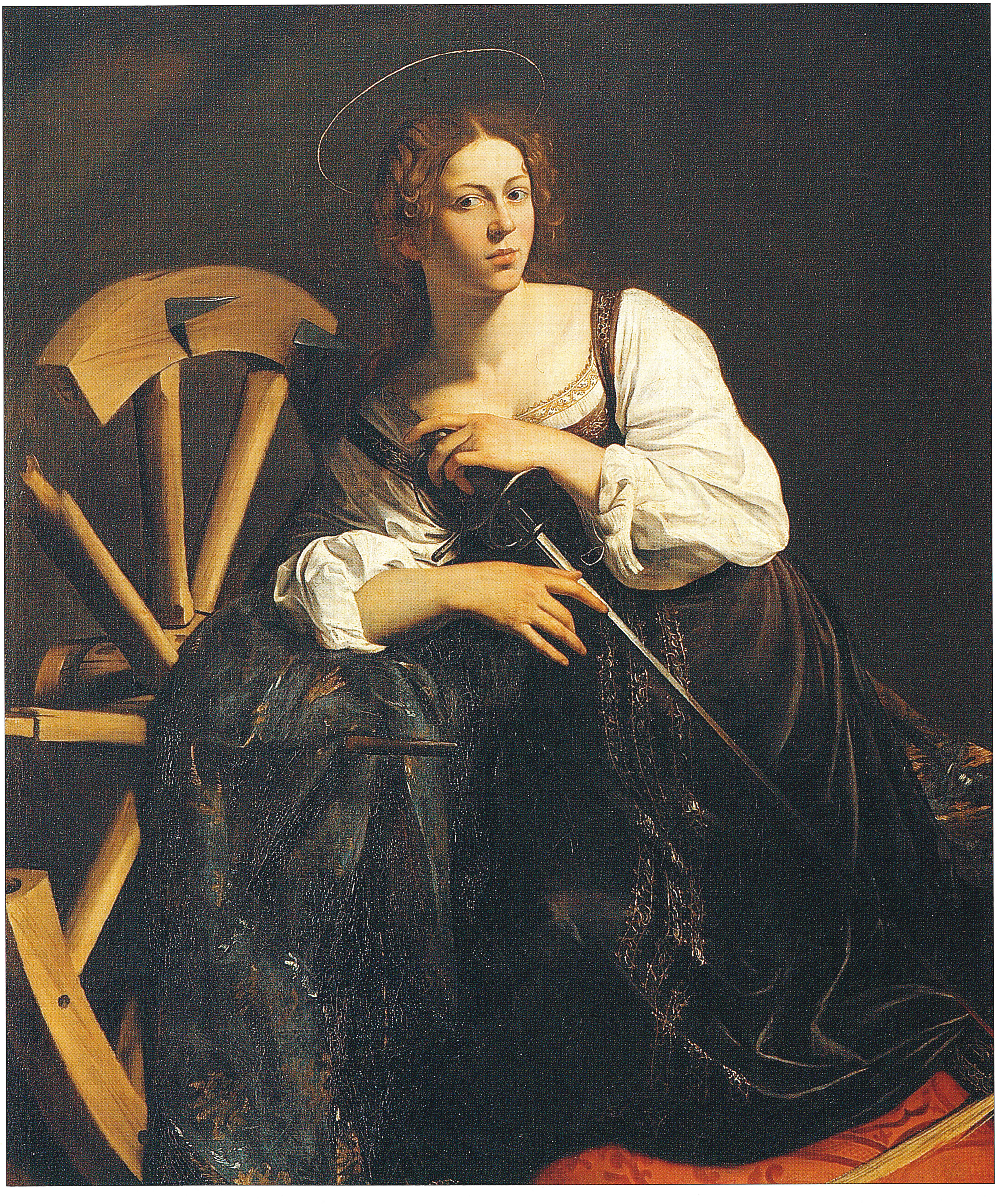
Αριστερά: *το πορτρέτο του Αλόφ ντε Βινιακούρ, ιππότη της Μάλτας.*

Μεταμορφώσεις χάρη στο φως

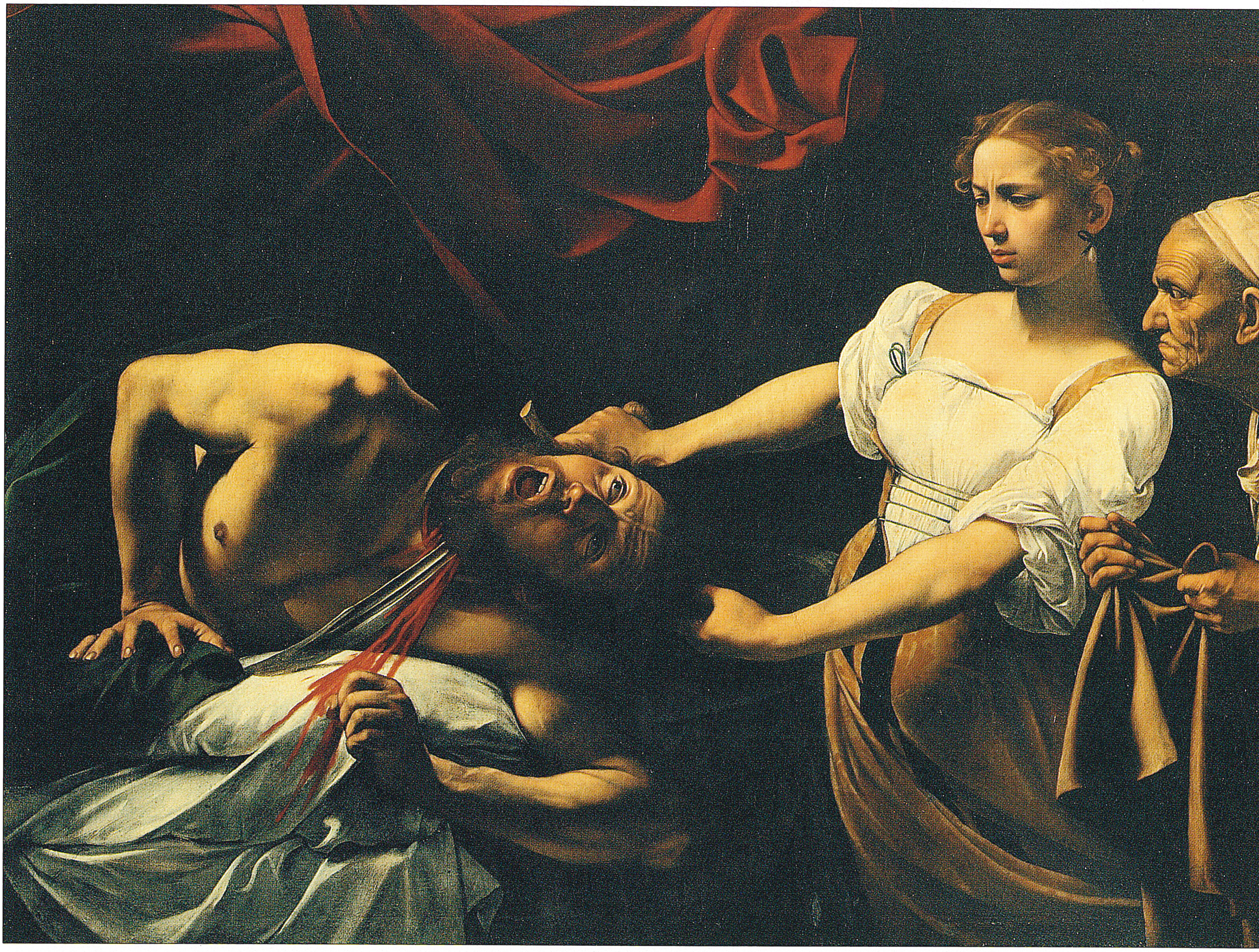
Από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών, ο Καραβάτζιο, στα τέλη του 16ου αιώνα χάρισε στη ζωγραφική μια διπλή ριζοσπαστική διάσταση: από τη μια τον πιστό ρεαλισμό και από την άλλη τη δραματοποίηση που εκφράζεται με την επαναστατική χρήση του φωτός. Όπως επιβεβαιώνουν πολλοί σύγχρονοί του, ο Καραβάτζιο «δεν χαράσσει απλώς ένα σχέδιο χωρίς να σταθεί πίσω από τη φύση και να το αντιγράψει ζωγραφίζοντας» και σε όλα τα έργα του, ακόμα και στα θρησκευτικού χαρακτήρα, προβάλλει πρόσωπα με σάρκα και οστά, μορφές αληθινές που ρέει αίμα στις φλέβες τους, συχνά λαϊκά πρόσωπα, στη θέση των παραδοσιακών εξιδανικευμένων μορφών του παρελθόντος. Δίνει ζωή στις μοναδικές συνθέσεις του χάρη σ' ένα φως σχεδόν τεχνητό που, όπως σε μια θεατρική παράσταση, φωτίζει έντονα και τονίζει κινήσεις, εκφράσεις και αντικείμενα, ενώ προβάλλει το δυναμισμό και τη δραματικότητα της δράσης.



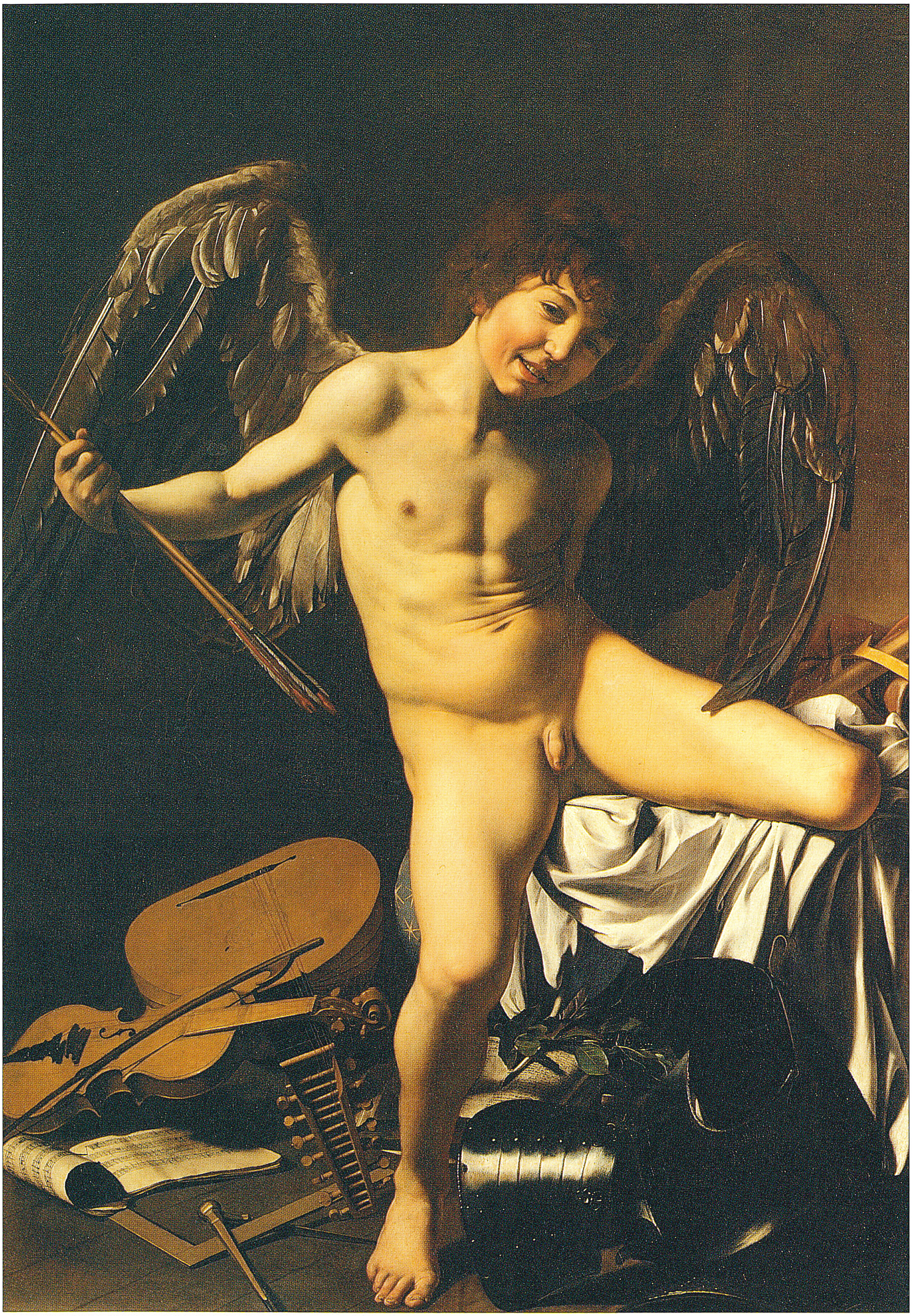
***ΠΑΙΔΙ ΠΟΥ ΚΑΘΑΡΙΖΕΙ ΦΡΟΥΤΑ** (1591). Το έργο αυτό είναι ίσως ο πρώτος πίνακας του Καραβάτζιο που μαρτυρεί τις ριζοσπαστικές μεθόδους του. Αναγνωρίζουμε μερικά από τα τυπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του μεγάλου δασκάλου, για παράδειγμα, την πρωτοτυπία του θέματος και της σύνθεσης. Υπάρχουν άλλες τρεις εκδοχές και όλες θεωρούνται αυθεντικές.*



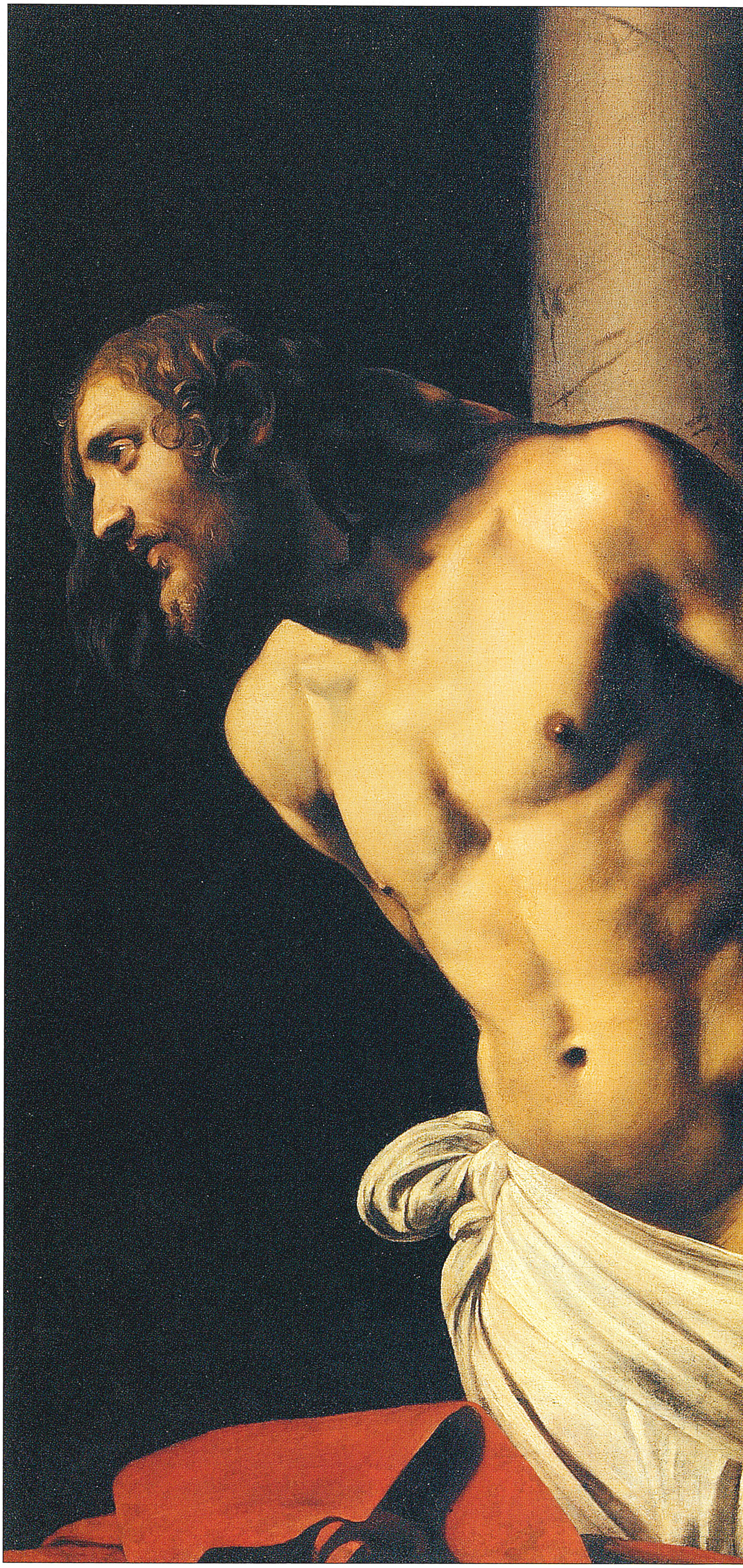
Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ *(1595-96). Έργο που φιλοτεχνήθηκε για τον καρδινάλιο Φραντσέσκο ντελ Μόντε και ίσως οφείλει στον παραγγελιοδόχο του αυτή τη στημένη πόζα της αγίας (για παράδειγμα, τη θέση των χεριών), καθώς και κάποιες λεπτομέρειες της σύνθεσης (το σπαθί και η παλάμη που διασταυρώνονται)· στήσιμο που δεν συνάδει απόλυτα με το χαρακτήρα του Καραβάτζιο. Ορισμένοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι η κάπα που είναι ριγμένη πάνω στη ρόδα είναι μεταγενέστερη προσθήκη.*



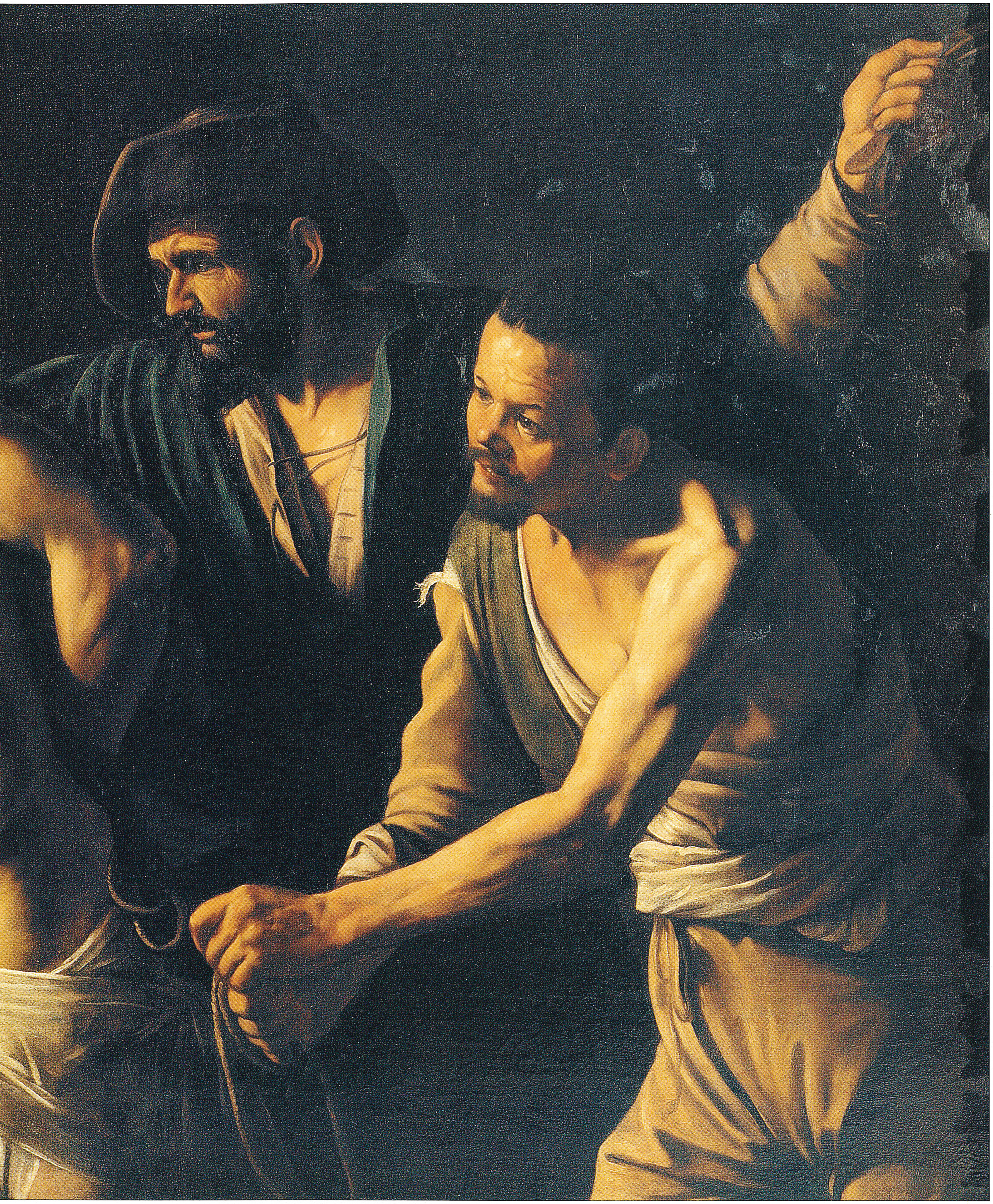
***ΙΟΥΔΗΘ ΚΑΙ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ** (1595-96). Η μορφή της Ιουδήθ, η οποία θυμίζει σαφέστατα την αγία Αικατερίνη της ίδιας περιόδου, απέσπασε τις ευνοϊκότερες κριτικές, ενώ η μορφή του Ολοφέρνη ο οποίος δολοφονείται προκάλεσε πολλές αντιδράσεις.*

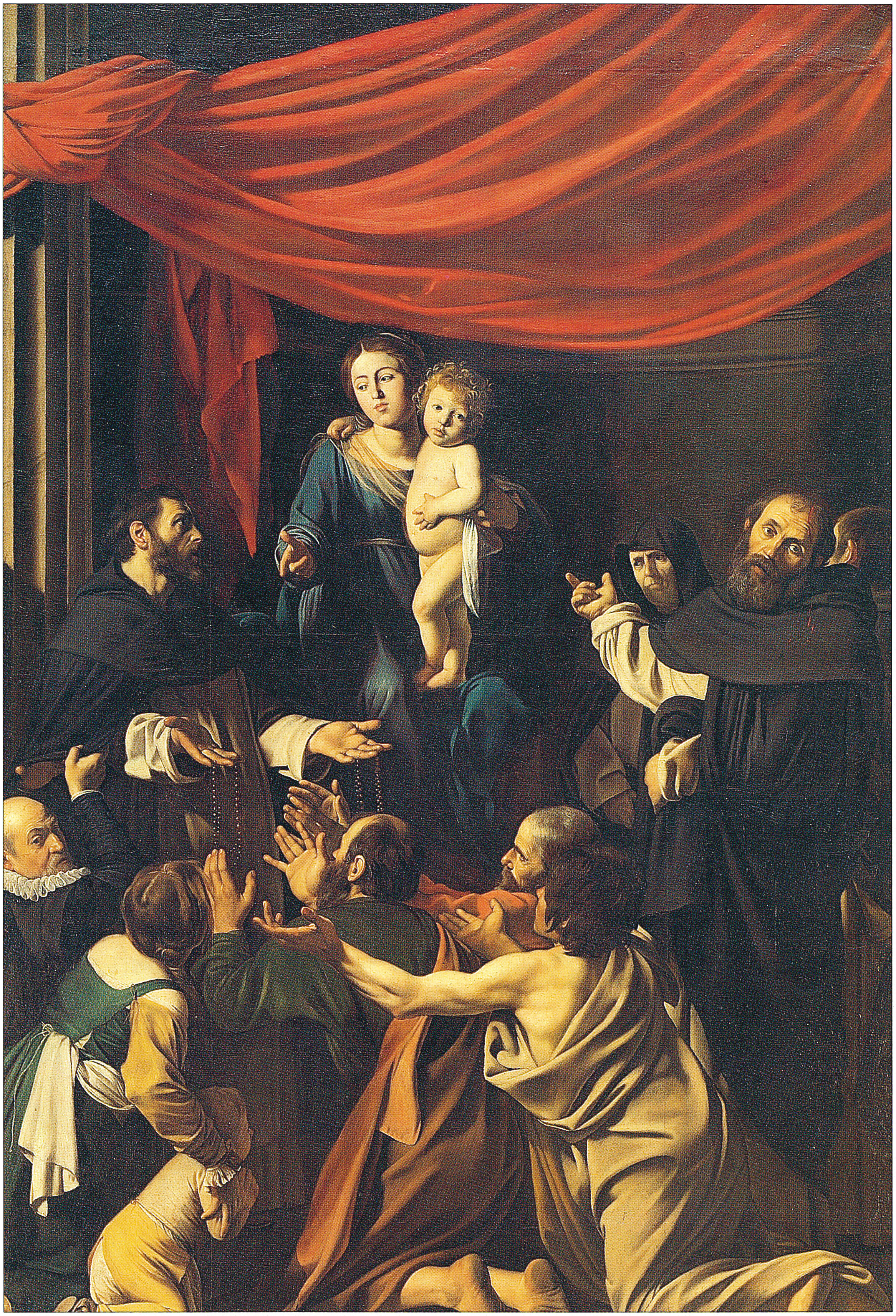


ΕΡΩΤΑΣ ΘΡΙΑΜΒΕΥΤΗΣ *(1598-99). Όπως μας πληροφορεί ο Μπελόρι, το έργο φιλοτεχνήθηκε για το μαρκήσιο Βιντσέντζο Τζουστινιάνι και ανάγεται στη ρωμαϊκή περίοδο του Καραβάτζιο, παρόλο που η χρονολόγησή του δεν είναι βέβαιη. Όπως και σε άλλα έργα, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε ως μοντέλο ένα νεαρό έφηβο με άγουρο παρουσιαστικό και διφορούμενο χαμόγελο.*

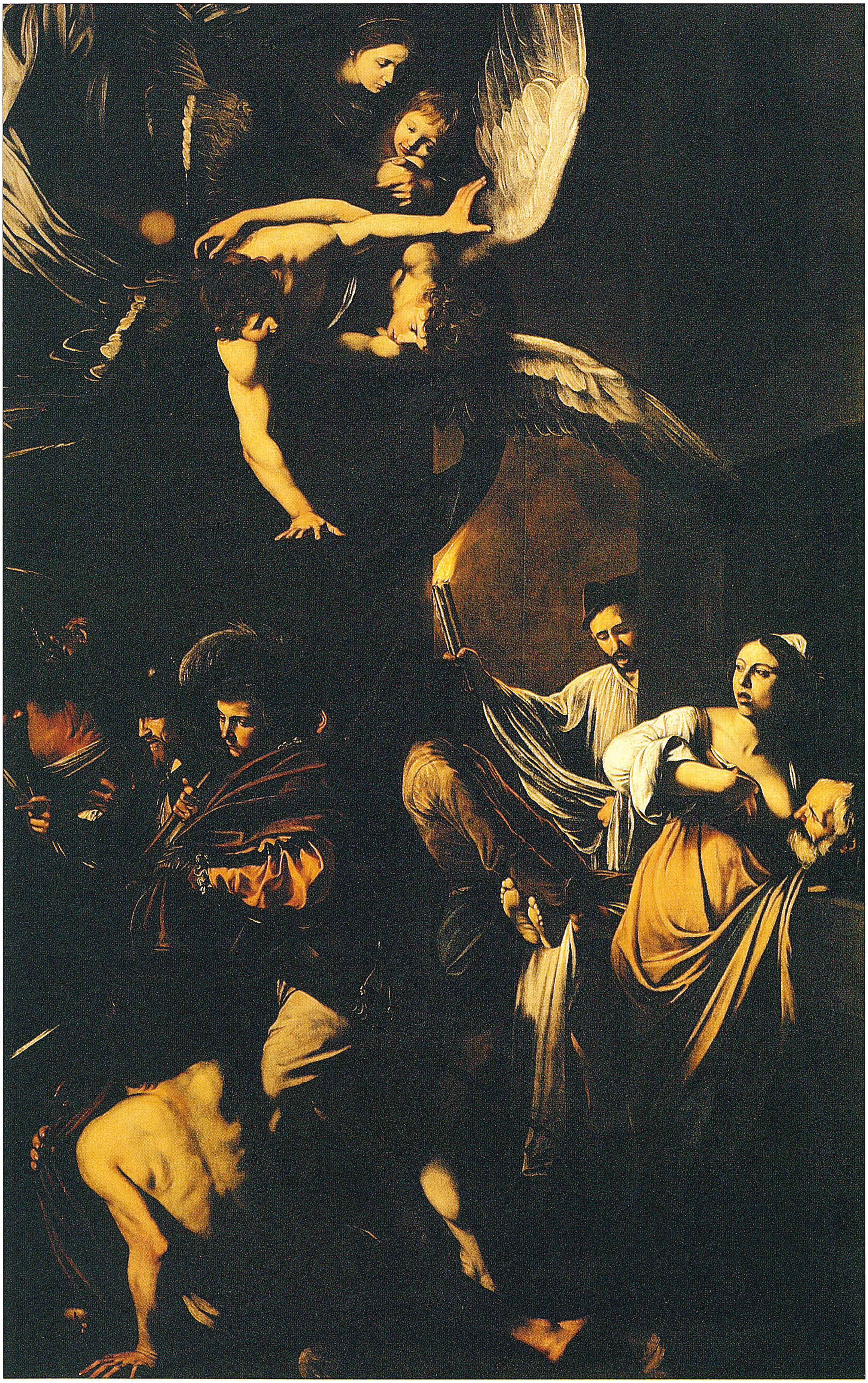


O Χριστος επι στυλου *(1607). Ο πίνακας αυτός, με τρεις ακόμη γνωστές εκδοχές, πρέπει να ανάγεται στην πρώτη φάση της ναπολιτάνικης περιόδου, παρόλο που στο σημείο αυτό δεν συμφωνούν όλοι οι κριτικοί. Τα χαρακτηριστικά του έργου του Καραβάτζιο είναι η στιβαρότητα της σύνθεσης, που δομείται γύρω από την επίμονη χρήση πλάγιων γραμμών, και η δραματική εντύπωση που προκαλεί το φως.*





Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΡΟΖΑΡΙΟ *(1606-07). Το έργο, μεγάλων διαστάσεων, φιλοτεχνήθηκε για μια εκκλησία του δομηνικανικού τάγματος, πιθανότατα τον άγιο Δομήνικο στη Νάπολη, παρόλο που δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την περίπτωση να το ξεκίνησε στη Ρώμη για κάποια εκκλησία των Κολόνα. Υπάρχουν αμφιβολίες ως προς την αυθεντικότητα της Παναγίας και το πορτρέτο του δωρητή, σίγουρα τα πιο αδύναμα σημεία του πίνακα.*



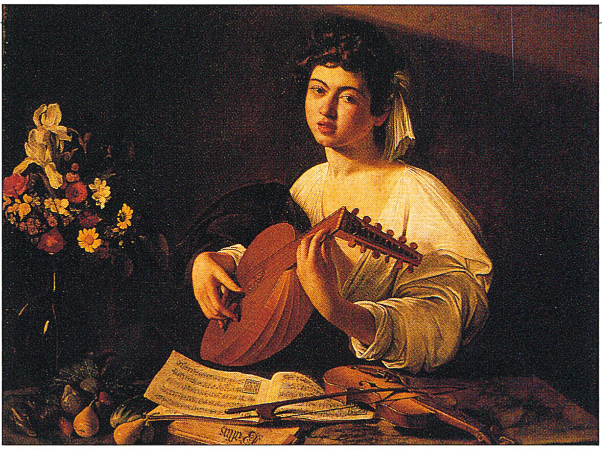
Τα Επτα Εργα του Ελεους *(1607). Το έργο προοριζόταν για τον κεντρικό βωμό της εκκλησίας του Πίο Μόντε ντέλα Μιζερικόρντια, στη Νάπολη, από την οποία δεν μετακινήθηκε ποτέ. Για πρώτη φορά στη ζωγραφική, όλες οι γνωστές ελεήμονες πράξεις απεικονίζονται μαζί, αν και ξεχωριστά. Όμως, ακόμη πιο ριζοσπαστικό είναι το στήσιμο της σύνθεσης: η ορμητική επιθετικότητα των κινήσεων, η μνημειακότητα της σκηνής σε ένα στενό χώρο που αποπνέει αγωνία.*

Η αληθινή ζωή μέσα από τη φωτοσκίαση

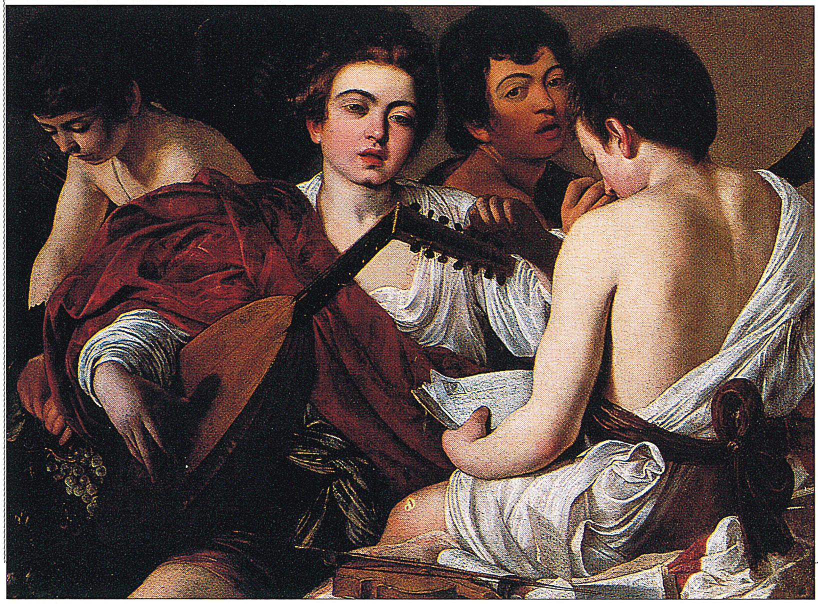
Ο Καραβάτζιο χρησιμοποίησε τη φωτοσκίαση με εκπληκτικά δραματικό τρόπο· ωστόσο, το στοιχείο που ουσιαστικά έδωσε άλλη διάσταση στη ζωγραφική του ήταν η επιμονή στην αναζήτηση της ρεαλιστικής απόδοσης των λεπτομερειών.

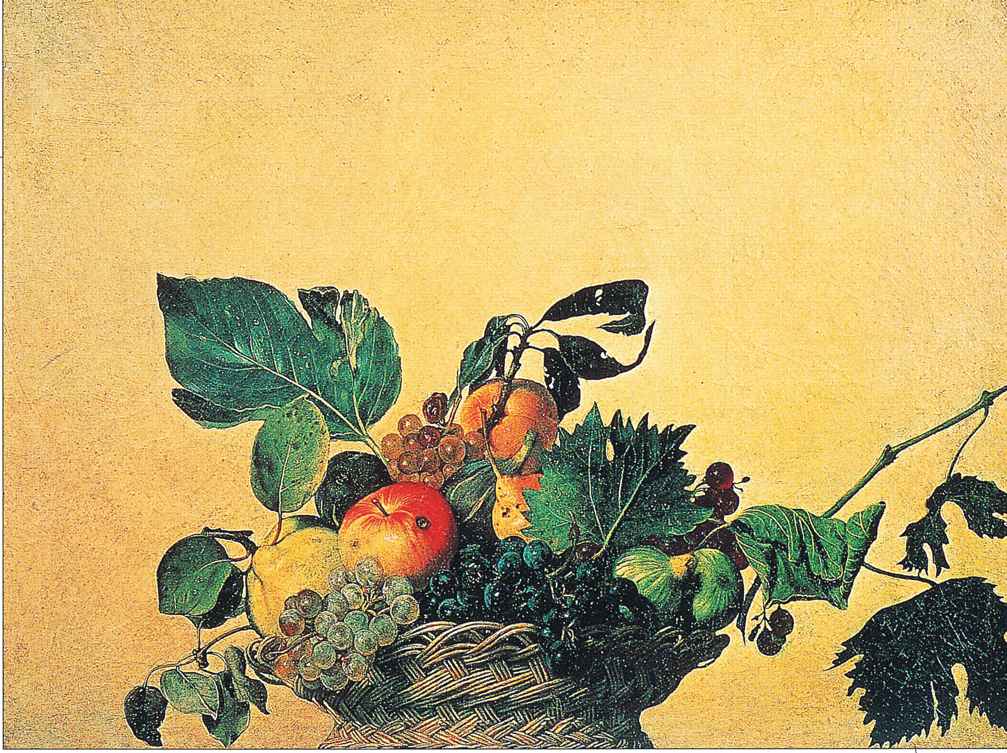
Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ του Καραβάτζιο υπήρξε πολύ σύντομη. Από τους πίνακες οι οποίοι διασώθηκαν, οι πρώτοι που χρονολογούνται με βεβαιότητα ανάγονται στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1590, λιγότερο από δεκαπέντε χρόνια πριν από το θάνατό του (1610), ενώ ο καλλιτέχνης έγινε διάσημος και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην τέχνη της εποχής κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Πάντως, ακόμη και στο πλαίσιο αυτής της τόσο σύντομης περιόδου, κατάφερε να επηρεάσει την ιστορία της ζωγραφικής. Ο Καραβάτζιο ήταν σίγουρα ο πιο αξιόλογος Ιταλός καλλιτέχνης του 17ου αιώνα και στο πρώτο τέταρτο του αιώνα, η επιρροή του στους συγχρόνους του σε όλη την Ευρώπη υπήρξε μεγαλύτερη από οποιουδήποτε άλλου δημιουργού. Οι κορυφώσεις που με σοφία προσέθετε στα έργα του περιγράφονται από τον Τζοβάνι Μπελόρι· περίπου εξήντα χρόνια μετά από το θάνατό του, ο συγγραφέας έριξε φως στο ριζοσπαστικό χαρακτήρα του έργου, αποκαλύπτοντας πως,

Προκλητικά αγόρια



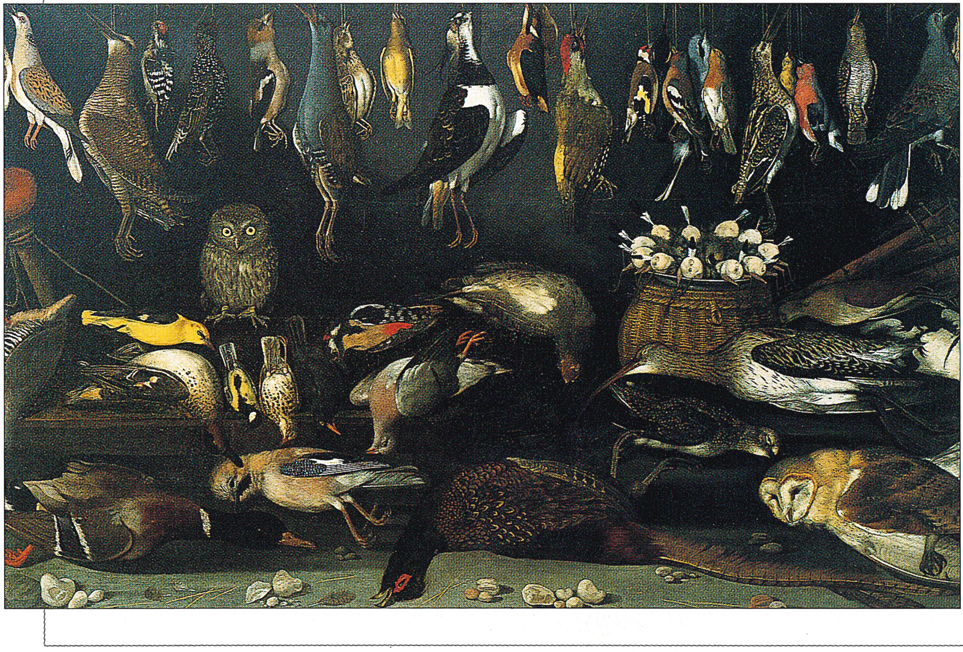
Στα νεανικά του έργα, ο Καραβάτζιο συχνά απεικονίζει ελκυστικά αγόρια που συνήθως ετοιμάζονται να παίξουν κάποιο μουσικό όργανο (παραδοσιακή συνοδεία του έρωτα) ή να φάνε ένα φρούτο (σύμβολο της ικανοποίησης των αισθήσεων). Οι πίνακες αυτοί (κάτω, Οι μουσικοί, *περ. 1595) υποδηλώνουν την ομοφυλοφιλία του Καραβάτζιο και των πελατών του: ο πρώτος του προστάτης, ο καρδινάλιος Φραντσέσκο ντελ Μόντε, ήταν γνωστός για την αγάπη που έτρεφε προς την έκφυλη ζωή και τις γιορτές που διοργάνωνε –σύμφωνα με κάποιο σύγχρονό του, στις συγκεντρώσεις αυτές δεν υπήρχαν γυναίκες· έτσι, αγοράκια ντυμένα με κοριτσίστικα ρούχα χόρευαν προς τέρψη των συνδαιτυμόνων. Η μορφή που εμφανίζεται στο* Αγόρι που παίζει λαγούτο *(περ. 1595, επάνω) είναι τόσο θηλυπρεπής, που προκάλεσε συζητήσεις σχετικά με το αν ο καλλιτέχνης σκόπευε να απεικονίσει ένα αγόρι ή ένα κορίτσι. Ο πίνακας ήταν ένας από τους πολλούς Καραβάτζιο που διέθετε ο καρδινάλιος. Η μουσική της παρτιτούρας στο κάτω μέρος της σύνθεσης είναι τμήμα ενός ερωτικού ποιήματος που άρχιζε με τα λόγια «Εσύ είσαι αυτός που αγαπώ». Σύμφωνα με το βιογράφο Μπελόρι, ο Καραβάτζιο θεωρούσε αυτό τον πίνακα το ωραιότερο έργο του.*

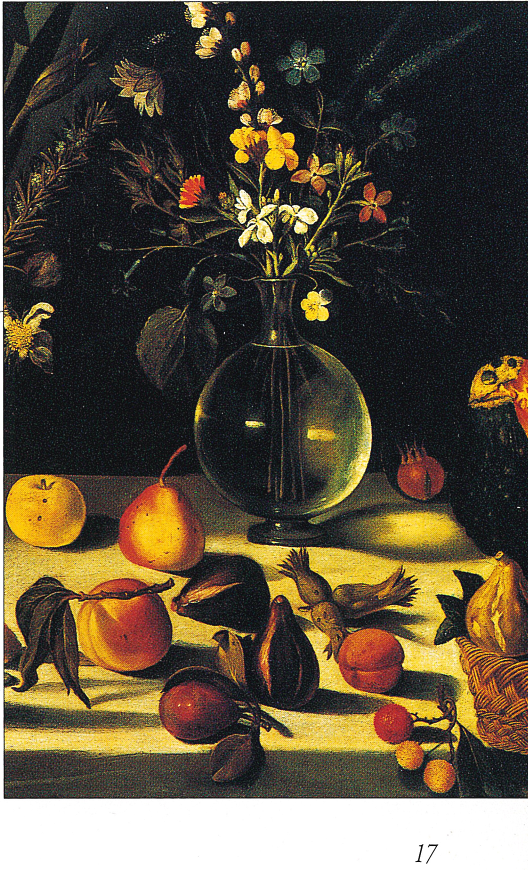




Νεκρή φύση

Συχνά, στα πρώιμα έργα του, ο Καραβάτζιο ζωγράφιζε υπέροχες νεκρές φύσεις και τις απέδιδε με κάθε λεπτομέρεια· ωστόσο, μόνο μία είναι η διασωθείσα ολοκληρωμένη σύνθεση που αποδίδεται με βεβαιότητα σε αυτόν, το Ένα καλάθι με φρούτα *της Αμβροσιανής Πινακοθήκης στο Μιλάνο (δεξιά). Πρόκειται για ένα από τα πρώτα δείγματα νεκρής φύσης και χαρακτηρίζεται από μεγάλη φωτεινότητα και από προσεκτική και εξαιρετικά ακριβή απεικόνιση των φυσικών στοιχείων. Εκείνη την εποχή, η νεκρή φύση θεωρούνταν είδος κατώτερης καλλιτεχνικής αξίας αλλά, σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε, ο Καραβάτζιο υποστήριζε ότι η ζωγραφική, είτε έχει θέμα τα λουλούδια είτε κάποια πρόσωπα, απαιτεί την ίδια δεξιοτεχνία. Άλλοι πίνακες αυτού του είδους, όπως η* Νεκρή φύση με λουλούδια και φρούτα *(κάτω δεξιά), παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα σειρά αντικειμένων. Όπως συνηθιζόταν στις νεκρές φύσεις, ο πίνακας του Καραβάτζιο κρύβει ένα συμβολισμό: ενώ τα φύλλα αριστερά είναι στραμμένα προς τον ήλιο, εκείνα δεξιά εμφανίζονται μαραμένα, σαν να έχουν ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο ζωής τους. Και το έργο* Νεκρή φύση με πουλιά *(αριστερά) είναι ένα από εκείνα που αποδίδονται στον Καραβάτζιο.*





μια χρονική στιγμή κατά την οποία οι μορφές δημιουργούνταν με στόχο να ικανοποιούν την αγάπη της εποχής περισσότερο για το ωραίο και λιγότερο για το αληθινό, ο Καραβάτζιο εξέφραζε, κόντρα στο ρεύμα, έντονο ρεαλισμό. Την εποχή της εκπαίδευσης του Καραβάτζιο, το ύφος που κυριαρχούσε στην Ιταλία ήταν ο μανιερισμός, ο οποίος χαρακτηριζόταν, σύμφωνα με τον Μπαλιόνε, από κομψές αλλά αφύσικες μορφές που μιμούνταν βασικά άλλες μορφές τέχνης και δεν ενσωμάτωναν σε καμιά περίπτωση την ακριβή αποτύπωση της πραγματικότητας. Ο Καραβάτζιο υπήρξε ο πρώτος που απέρριψε την τεχνοτροπία αυτή και ζωγράφισε «αληθινά» πρόσωπα, αντιγράφοντας εκείνα που έβλεπε γύρω του κάθε μέρα. Η αλήθεια είναι ότι οι πρώτοι βιογράφοι του τόνισαν πως ο καλλιτέχνης δούλευε πάντα με μοντέλα.

Ο Μπελόρι μίλησε και για τη χρήση της εξαιρετικά δραματικής φωτοσκίασης. Ο συγγραφέας έγραψε ότι ο Καραβάτζιο δεν απεικόνιζε ποτέ τις μορφές υπό το άπλετο φως της ημέρας, αλλά τις τοποθετούσε στη σχετικά σκοτεινή ατμόσφαιρα ενός κλειστού δωματίου, με το φως να πέφτει κάθετα στα σημεία του σώματος τα οποία ο ζωγράφος ήθελε να προβάλει, αφήνοντας την υπόλοιπη σύνθεση στη σκιά· έτσι, μέσα από τις αντιθέσεις της φωτοσκίασης έδινε δυναμισμό στα έργα. Ωστόσο, ο Καραβάτζιο άρχισε να χρησιμοποιεί τη φωτοσκίαση τα τελευταία χρόνια του 16ου αιώνα. Ο Μπελόρι περιγράφει τα πρώτα έργα ως ξεκάθαρα, χωρίς τις σκιές που χρησιμοποιούσε αργότερα. Η προέλευση αυτού του ύφους είναι περίπλοκη και ανιχνεύεται δύσκολα.

Ο δάσκαλος του Καραβάτζιο στο Μιλάνο, Σιμόνε Πετερζάνο, ήταν ένας μέτριος ζωγράφος, ειδικευμένος σε θέματα θρησκευτικού χαρακτήρα· επομένως, αποκλείουμε την πιθανότητα να επηρέασε το διάσημο μαθητή του. Επίσης, ο Πετερζάνο ζωγράφισε μόνο νωπογραφίες, ενώ ο Καραβάτζιο δούλεψε αποκλειστικά με λάδια. Πάντως, η ακρίβεια και το ενδιαφέρον του Πετερζάνο για τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες, κυρίως στις νεκρές φύσεις, ίσως άφησαν ίχνη στην τεχνοτροπία του Καραβάτζιο. Ενδεχομένως, την καλλιτεχνική διαμόρφωση του Καραβάτζιο επηρέασε μια παλαιότερη παράδοση της ζωγραφικής, εκείνη του Λεονάρντο ντα Βίντσι, του μεγάλου δεξιοτέχνη της φωτοσκίασης.

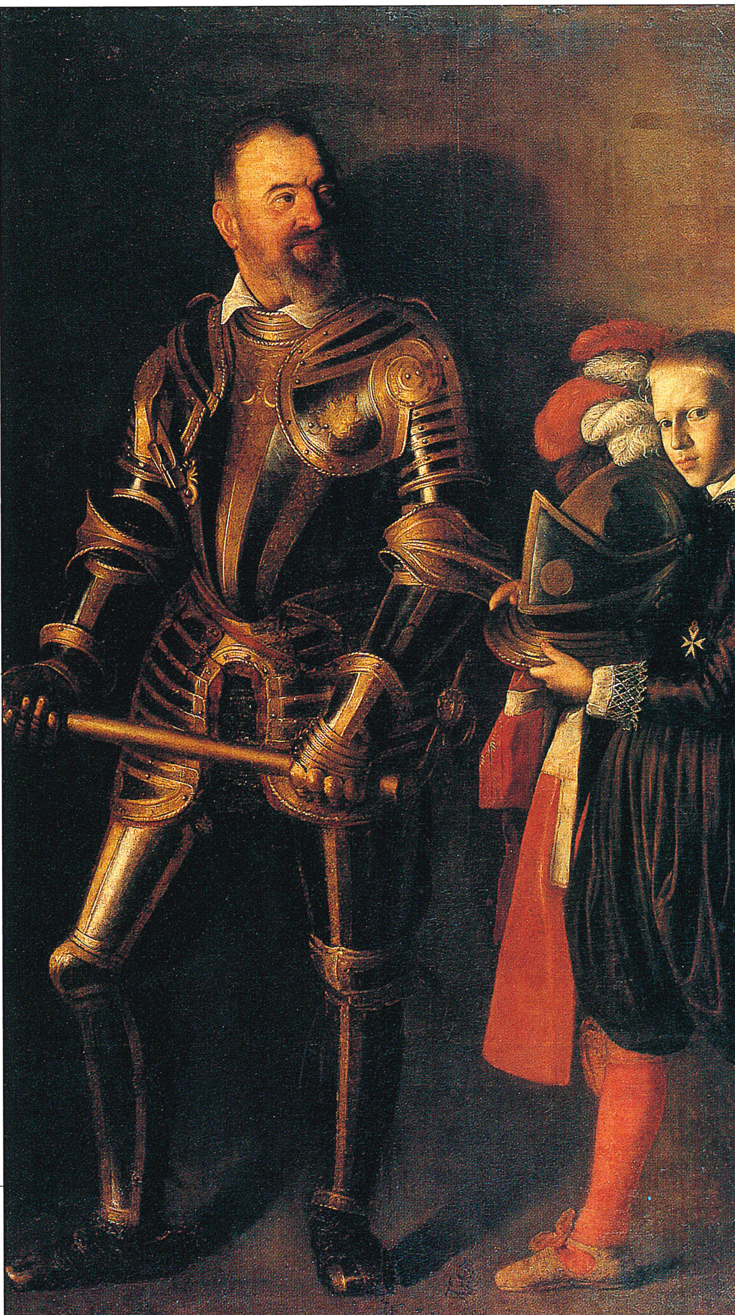
Ο Λεονάρντο επηρέασε καθοριστικά τη ζωγραφική κατά την πρώιμη φάση του 16ου αιώνα και είναι βέβαιο ότι ο Καραβάτζιο είχε δει πίνακες μαθητών και οπαδών του, αν όχι και έργα του ίδιου του Λεονάρντο. Ο Καραβάτζιο γνώριζε καλά και τη βενετσιάνικη ζωγραφική (πιθανότατα, όταν ήταν νέος να είχε επισκεφθεί τη Βενετία), καθώς και τα έργα ζωγράφων των τελευταίων ετών που δούλευαν στο Μπέργκαμο και στην Μπρέσια, για παράδειγμα, του Τζιοβάνι Τζιρόλαμο Σαβόλντο, γνωστού για τη χρήση του φωτός σε ποιητικές νυχτερινές σκηνές.

Κατά τον Μπελόρι, ο Καραβάτζιο στις αρχές της σταδιοδρομίας του είχε ειδικευθεί στις προσωπογραφίες, αλλά οι λίγες που διασώθηκαν είναι σίγουρα μεταγενέστερες. Οι πρώτοι πίνακες που γνωρίζουμε είναι έργα μεσαίων διαστάσεων, παραγγελίες ιδιωτών. Εμφανίζουν μία ή περισσότερες ανδρικές μορφές από τη μέση κι επάνω, που συχνά ετοιμάζονται να παίξουν κάποιο μουσικό όργανο ή απεικονίζονται σύμφωνα με μυθολογικά ή αλληγορικά πρότυπα. Πρόκειται για πίνακες που εντυπωσιάζουν, εν μέρει εξαιτίας των σαφών λεπτομερειών, όπως αποκαλύπτονται από το δυνατό και καθαρό φως, και εν μέρει επειδή οι μορφές βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, κάτι που χαρίζει αμεσότητα. Επίσης, συχνά στα έργα αυτά κυριαρχεί διάχυτος αισθησιασμός που οφείλεται στο ευθύ βλέμμα των αγοριών και στις ξεκάθαρες ερωτικές ματιές τους· έτσι, δεν πρέπει να μας εντυπωσιάζει η σύνδεσή τους με τη σεξουαλικότητα του Καραβάτζιο, που ίσως ήταν αμφισεξουαλικός, ίσως ομοφυλόφιλος. Εκτός από τους πίνακες αυτούς, στις αρχές της σταδιοδρομίας του, ο Καραβάτζιο φιλοτέχνησε και έργα θρησκευτικού χαρακτήρα και, μετά την επιτυχία της πρώτης σημαντικής παραγγελίας του –τους δύο πίνακες με την *Κλήση* και το *Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου* για το παρεκκλήσιο Κονταρέλι στον άγιο Λουδοβίκο των Γάλλων– η θρησκεία αποτέλεσε την κύρια πηγή έμπνευσης των θεμάτων του. Από τότε, επικεντρώθηκε σε πίνακες μεγάλων διαστάσεων, οι οποίοι αφορούσαν θέματα εξαιρετικά σοβαρά και δημοφιλή και προορίζονταν για δημόσιους χώρους, και όχι σε πίνακες προσωπικού χαρακτήρα για την ικανοποίηση πελατών που λάτρευαν την τέχνη.

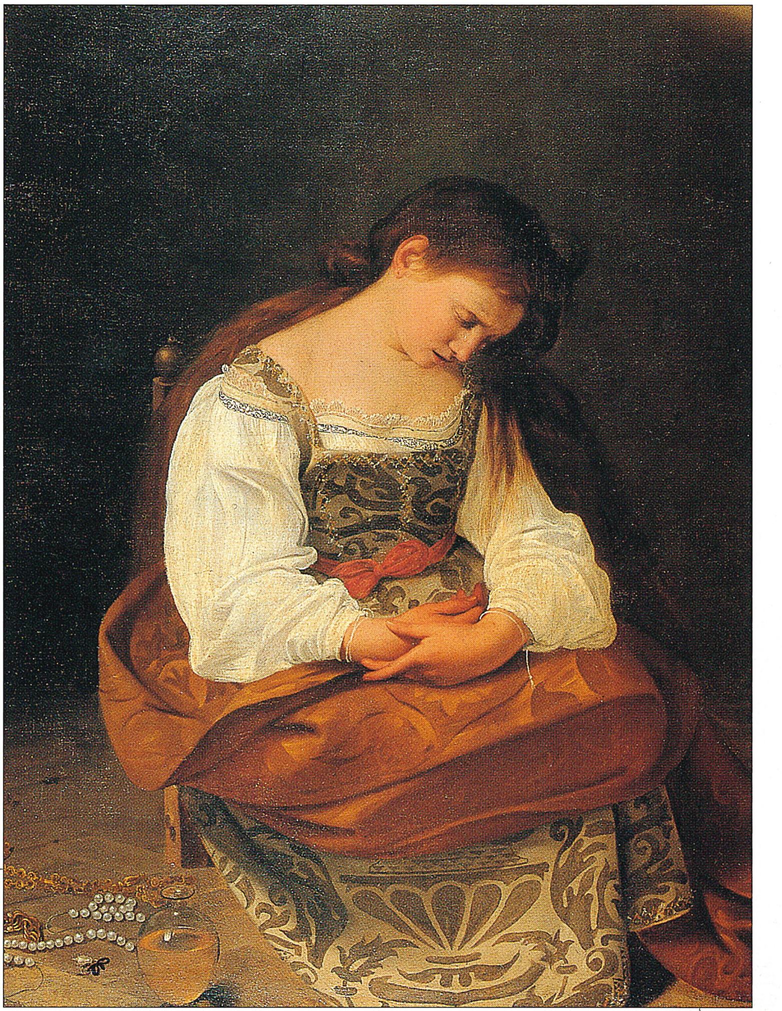
Η αλλαγή των θεμάτων ενείχε κάποιες δυσκολίες· η εξέταση με ακτίνες Χ του έργου *Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου* αποδεικνύει ότι ο Καραβάτζιο, ενόσω φιλοτεχνούσε αυτό τον πίνακα, έκανε

Προσωπογραφίες

Ο Καραβάτζιο δεν ζωγράφισε πολλές προσωπογραφίες και, από εκείνες τις λίγες, διασώθηκαν τέσσερις ή πέντε (η μοναδική γυναικεία προσωπογραφία, μιας αυλικής που ονομαζόταν Φύλις, καταστράφηκε στο Βερολίνο κατά το Β΄ Παγκόσμιο). Η πλέον αξιόλογη είναι αναμφισβήτητα η ολόσωμη προσωπογραφία του Αλόφ ντε Βινιακούρ με την πανοπλία του και το νεαρό ακόλουθό του (δεξιά). Ο Βινιακούρ ήταν ο Μεγάλος Μάγιστρος του Τάγματος του Αγίου Ιωάννη και αντιβασιλέας της Μάλτας και ο Καραβάτζιο φιλοτέχνησε το πορτρέτο του κατά τη διαμονή του στο νησί την περίοδο 1607-08. Ένα άλλο πορτρέτο ενός ιππότη του Τάγματος θεωρήθηκε προσχέδιο για την ολόσωμη απεικόνισή του· ωστόσο, παρόλο που η στάση μοιάζει, πολλοί έγκριτοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι πρόκειται για άλλο πρόσωπο.

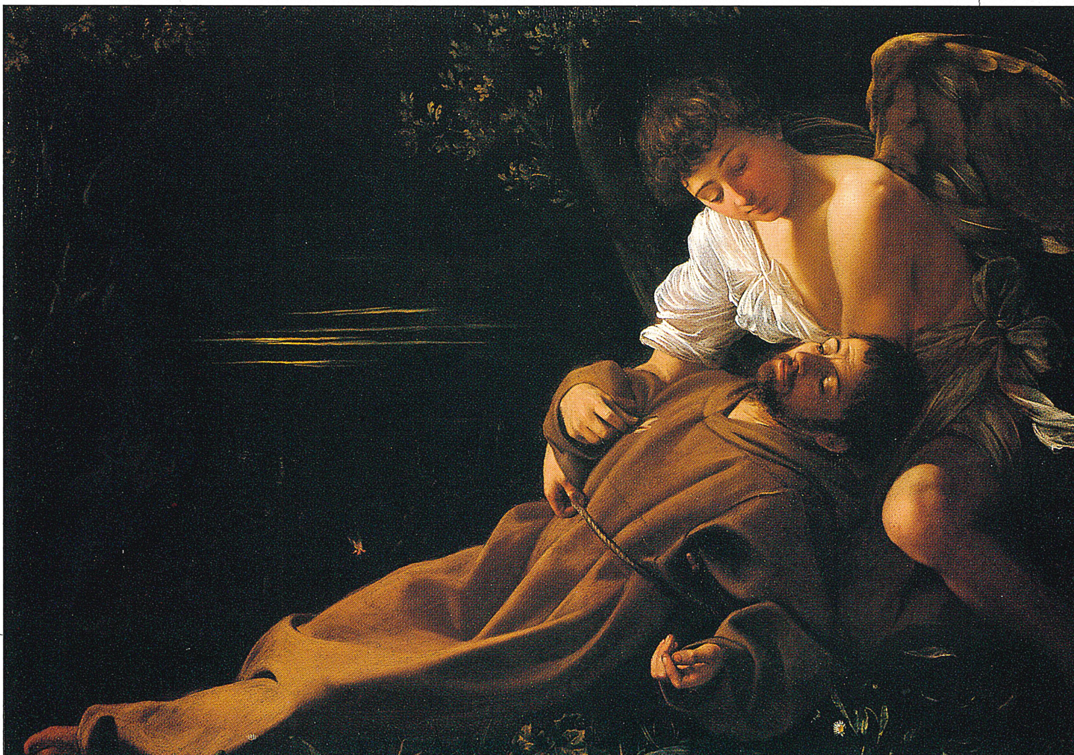


πολλές τροποποιήσεις, αλλάζοντας τη θέση και τις πόζες των μορφών. Έργα πολυπρόσωπα, μεγάλων διαστάσεων, όπως αυτό, απαιτούσαν συνήθως πολλά προσχέδια, τα οποία βοηθούσαν στην εκ των προτέρων επίλυση των προβλημάτων στη σύνθεση. Αντιθέτως, φαίνεται ότι ο Καραβάτζιο δούλευε απευθείας πάνω στο μουσαμά. Αφού δεν διασώθηκαν σχέδια που θα μπορούσαν να του αποδοθούν με βεβαιότητα, είναι λογικό να σκεφτούμε ότι, ακόμη και αν εκτέλεσε κάποια, τα κατέστρεψε αντί να τα φυλάξει όπως έκαναν κάποιοι άλλοι σύγχρονοί του. Πολλοί κριτικοί της εποχής ανέλυσαν τον τρόπο με τον οποίο ζωγράφιζε ο Καραβάτζιο. Ο βιογράφος του, Τζοβάνι Μπαλιόνε, επιβεβαιώνει ότι πολλοί τον θεωρούσαν καταστροφή της ζωγραφικής επειδή πολλοί νέοι καλλιτέχνες, ακολουθώντας το παράδειγμά του, περιορίζονταν στις αντιγραφές κεφαλών από ζωντανά μοντέλα και δεν μελετούσαν όσο έπρεπε το σχέδιο, στοιχείο θεμελιώδες για τη ζωγραφική, ούτε εμβάθυναν στην τέχνη τους, και ήταν ανίκανοι να συνδυάσουν δυο μορφές ή να ξεδιπλώσουν μια ιστορία, καθώς δεν κατανοούσαν την υψηλή αξία της ευγενούς ζωγραφικής τέχνης. Αν είναι αλήθεια ότι στην αρχή και ο Καραβάτζιο είχε αντιμετωπίσει δυσκολίες στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, μόλις ανακάλυψε τη λύση του προβλήματος, στους πίνακες για τις εκκλησίες του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων και τη Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο, απέδειξε ότι κατείχε εκπληκτική αίσθηση της σύνθεσης, διέθετε αυτοπεποίθηση και πάθος για τη δουλειά του και χρησιμοποίησε τη φωτοσκίαση για να προβάλει τις μορφές σε πρώτο πλάνο και να τις επιβάλει στο βλέμμα του παρατηρητή. Εξίσου άδικοι ήταν οι κριτικοί που τον κατηγορούσαν ότι θυσίαζε την ευγένεια των θεμάτων στον ωμό ρεαλισμό· κι όμως, όταν ο καλλιτέχνης απέδιδε τα δραματικά επεισόδια της θρησκείας με σκηνές και στοιχεία της καθημερινής ζωής, δεν έδειχνε ασέβεια· είχε ανακαλύψει μια νέα γλώσσα για να περιγράψει το βαθύ σεβασμό του.



Οι μορφές αγίων

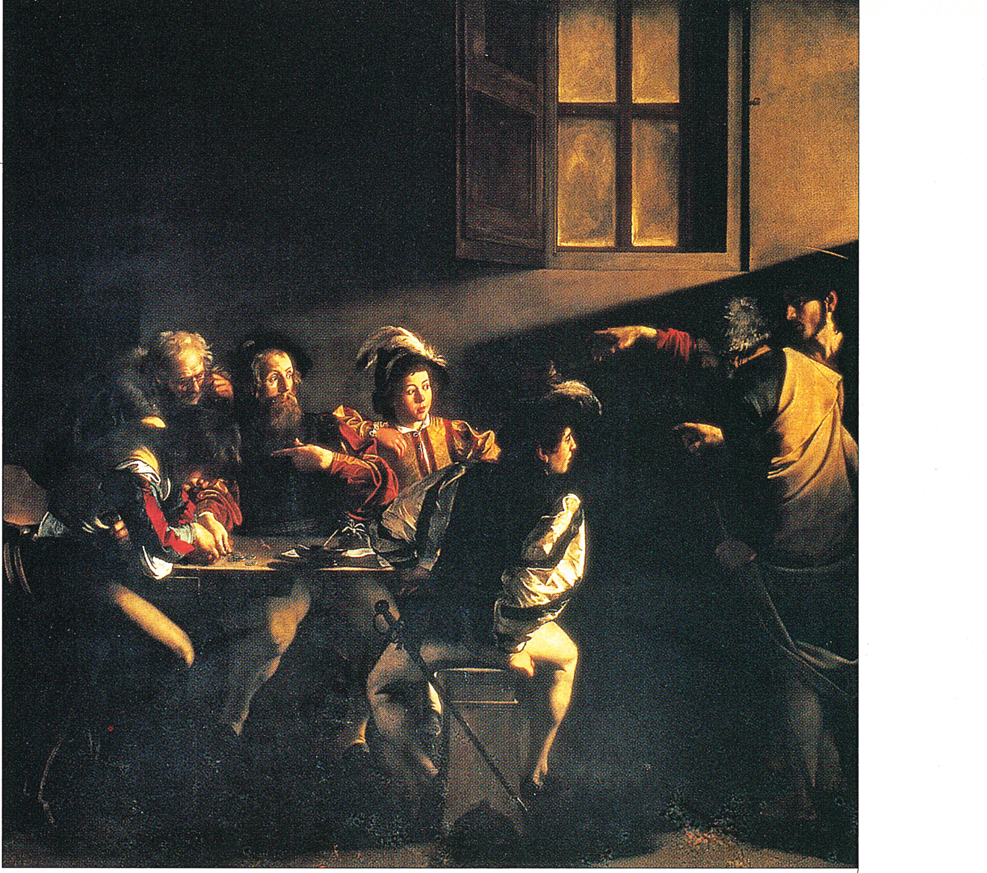
Εκτός από τις μεγαλειώδεις θρησκευτικές συνθέσεις της ώριμης περιόδου, ο Καραβάτζιο ζωγράφισε και μεγάλους πίνακες με μεμονωμένους αγίους για εκκλησίες και ιδιωτικές συλλογές. Οι τρεις άγιοι που ζωγράφιζε συχνότερα ήταν ο άγιος Φραγκίσκος, ο άγιος Ιερώνυμος και ο άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής. Ο άγιος Φραγκίσκος εμφανίζεται συνήθως ως μια ασκητική μορφή σε προσευχή (στον πίνακα δεξιά, Ο άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση, *1594-95, απεικονίζεται ενώ λαμβάνει από τον Ιησού τους τύπους των ήλων), ο άγιος Ιερώνυμος ως ένας γέρος που ετοιμάζεται να γράψει και ο άγιος Ιωάννης νεαρός, συνήθως γυμνός, στην έρημο. Ο Καραβάτζιο ζωγράφισε επίσης αγίες, όπως τη* Μαγδαληνή *(περ. 1594-95, επάνω δεξιά).*



Το παρεκκλήσιο Κονταρέλι

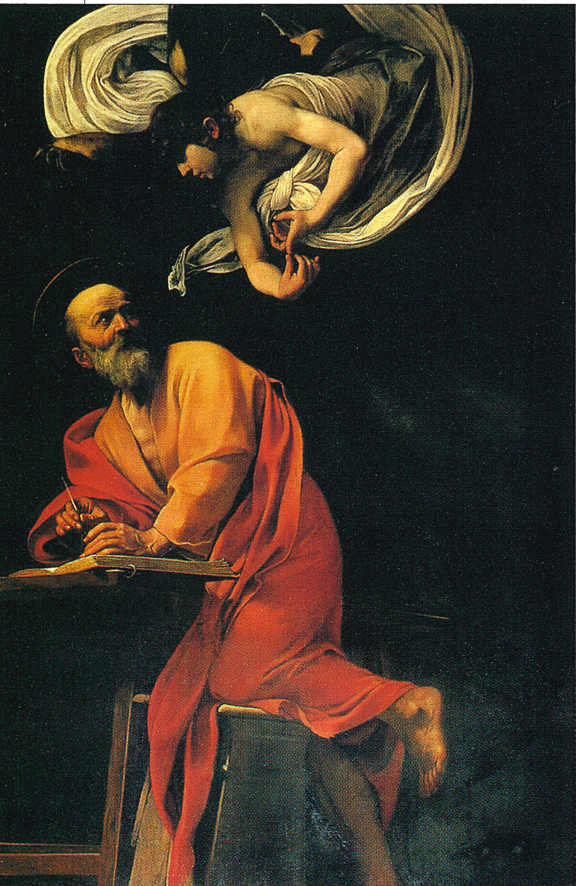
Η πρώτη δημόσια παραγγελία του Καραβάτζιο αφορούσε δύο καμβάδες (1599-1600) για τους πλευρικούς τοίχους του παρεκκλησίου Κονταρέλι στη ρωμαϊκή εκκλησία του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων, η οποία ήταν αφιερωμένη στον Λουδοβίκο Θ΄.

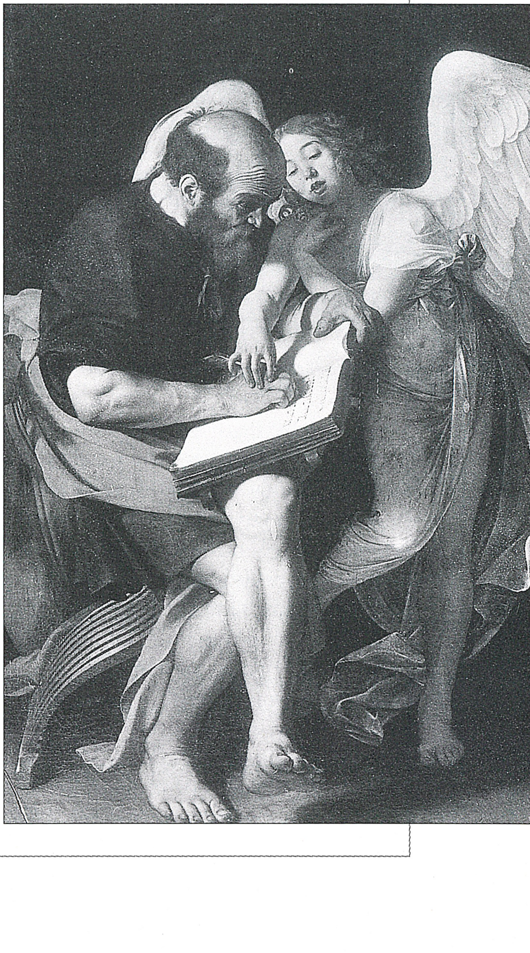
Το παρεκκλήσιο ήταν δωρεά ενός Γάλλου κληρικού, του Ματιέ Κουαντρέλ – ο ίδιος είχε μεταφράσει το όνομά του στα ιταλικά ως Ματέο Κονταρέλι. Οι πίνακες απεικόνιζαν γεγονότα από τη ζωή του αγίου Ματθαίου (προστάτη του πελάτη), αποστόλου του Ιησού, ο οποίος, πριν κληθεί να γίνει μαθητής του, ήταν φοροεισπράκτορας. Στην Κλήση του αγίου Ματθαίου *(δεξιά), ο άγιος απεικονίζεται να δείχνει με το δάχτυλο τον ίδιο τον εαυτό του, σαν να λέει στον Ιησού που τον καλεί με ένα νεύμα «Ποιος; Εγώ;» Η αχτίδα φωτός φαίνεται να ταυτίζεται με την ξαφνική φώτιση του Ματθαίου και το γεγονός ότι ο Καραβάτζιο την βάζει να περνά μέσα από ένα παράθυρο αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της διαρκούς αναζήτησης του ρεαλιστικού στοιχείου. Επίσης παρατηρούμε ότι στο «δίδυμο» έργο, στο* Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου *(σελ. 4), ο Καραβάτζιο ζωγράφισε την αυτοπροσωπογραφία του στο πρόσωπο του άνδρα με τα γένια και το κεφάλι που γέρνει, το οποίο εμφανίζεται στο βάθος αριστερά, στο κέντρο της σύνθεσης.*



Ο άγιος Ματθαίος και ο άγγελος

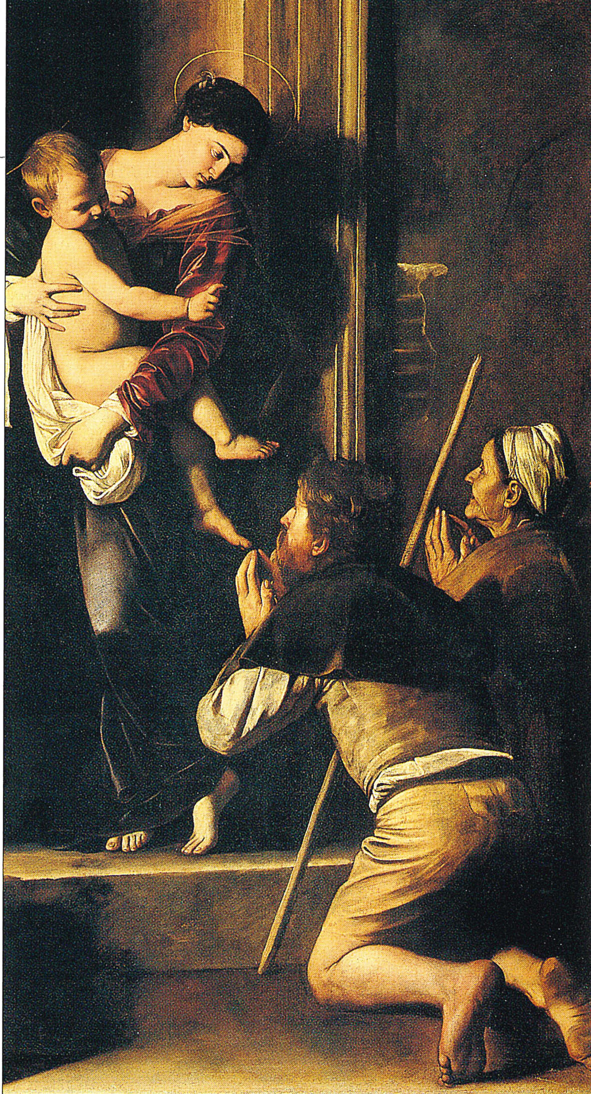
Το 1602, ο Καραβάτζιο ανέλαβε να ζωγραφίσει έναν πίνακα με θέμα τον άγιο Ματθαίο τη στιγμή που γράφει. Το έργο θα τοποθετούνταν επάνω από το βωμό του παρεκκλησίου Κονταρέλι, στην εκκλησία του αγίου Λουδοβίκου των Γάλλων. Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος παρουσιάζεται μαζί με έναν άγγελο που τον βοηθά. Πιστός στο πνεύμα του ρεαλισμού που χαρακτηρίζει όλο του το έργο, ο Καραβάτζιο εμφανίζει τον άγγελο τη στιγμή που καθοδηγεί το χέρι του Ματθαίου, το οποίο δεν φαίνεται και πολύ εξοικειωμένο με το γράψιμο. Ο πίνακας (δεξιά) απορρίφθηκε από τους πελάτες εξαιτίας της ασεβούς στάσης των πρωταγωνιστών· ένας από τους λόγους ήταν η απεικόνιση των ποδιών του αγίου, που φαίνονται πολύ έντονα. Εκείνη τη χρονιά, ο Καραβάτζιο ζωγράφισε την ίδια σκηνή σε μια άλλη πιο παραδοσιακή εκδοχή, Ο άγιος Ματθαίος και ο άγγελος *(αριστερά), που κοσμεί ακόμη την εκκλησία. Τελικά, ένας από τους σημαντικότερους μαικήνες του Καραβάτζιο, ο μαρκήσιος Βιντσέντζο Τζουστινιάνι, αγόρασε τον πίνακα που απορρίφθηκε. Το έργο, που φυλασσόταν στο Βερολίνο, καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου πολέμου.*

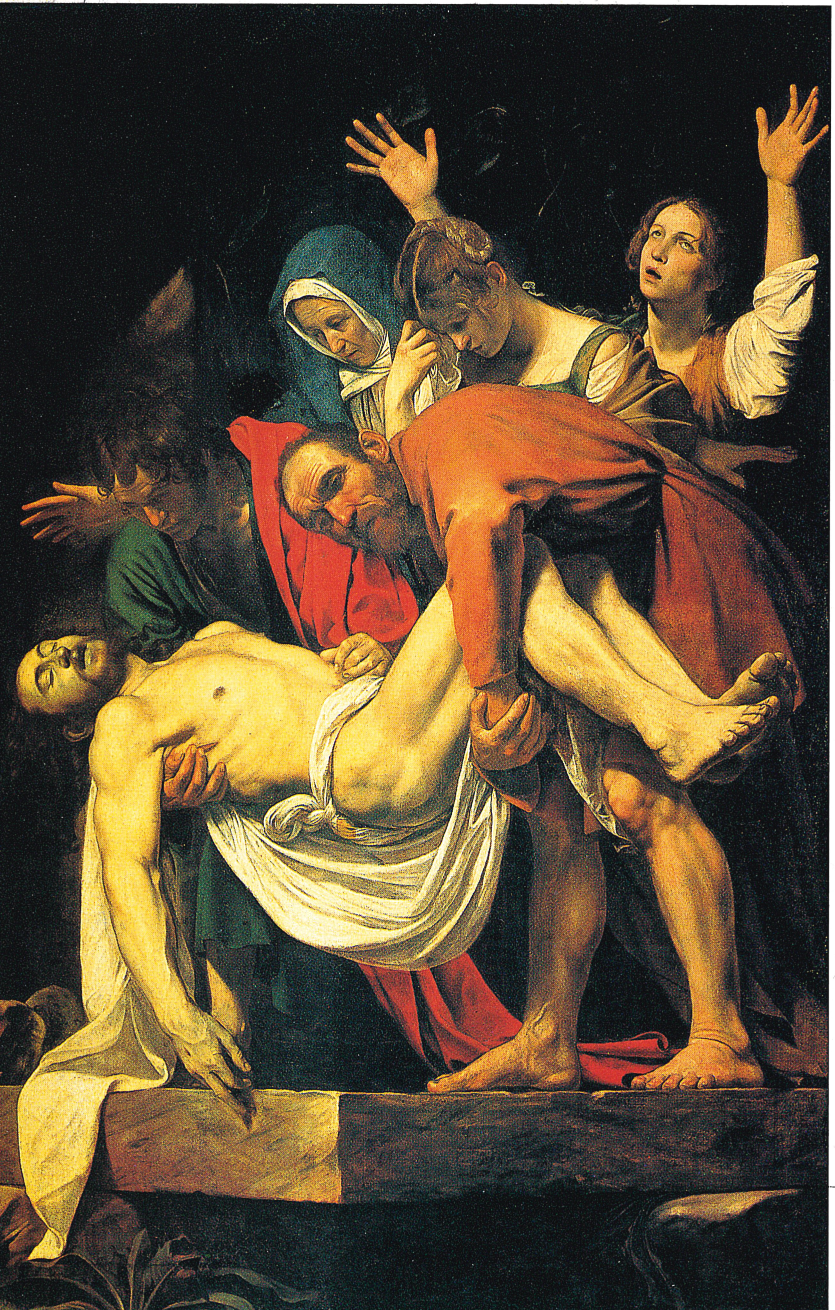


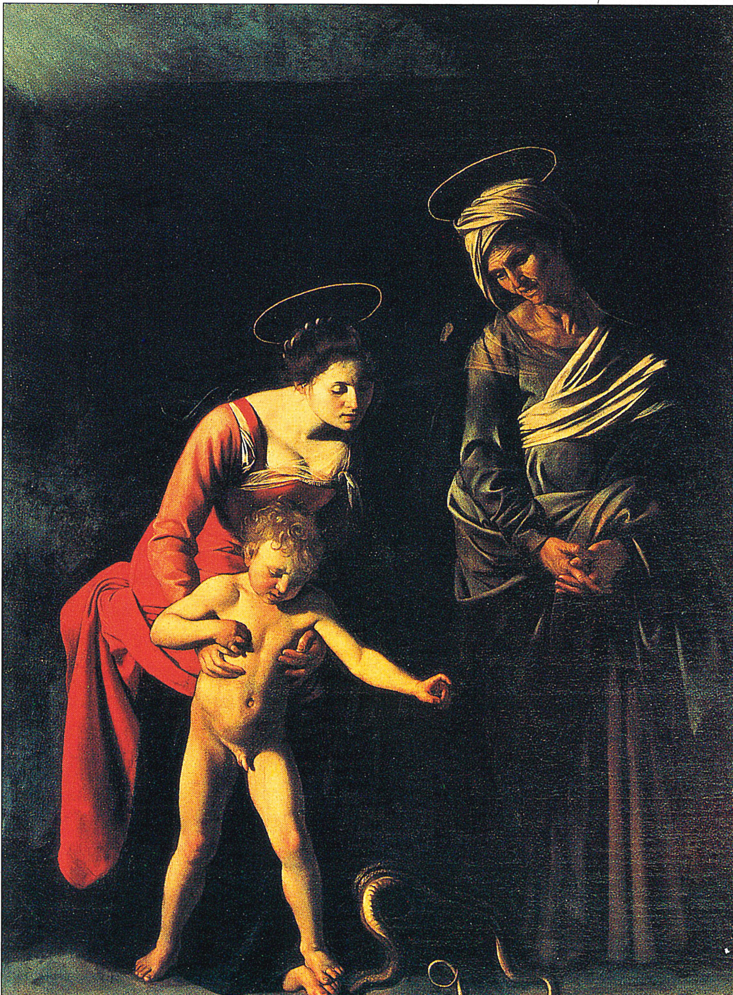


Για την Αγία Τράπεζα

Μεταξύ 1602 και 1606, ο Καραβάτζιο ζωγράφισε πέντε σημαντικά έργα για το χώρο της Αγίας Τράπεζας σε εκκλησίες της Ρώμης, από τα οποία τα τρία απορρίφθηκαν ή απομακρύνθηκαν από τους ναούς επειδή θεωρήθηκαν ασεβή και ανάρμοστα: η πρώτη εκδοχή του έργου Ο άγιος Ματθαίος και ο άγγελος *(σελ. 18, κάτω),* Η Κοίμηση της Θεοτόκου *(σελ. 34-35) και το έργο* Η Παναγία και το φίδι *(κάτω δεξιά) που αφαιρέθηκε από το ναό του αγίου Πέτρου λίγο μετά την τοποθέτησή του, εξαιτίας της γύμνιας του Θείου Βρέφους, το οποίο εμφανίζεται επίσης πολύ μεγαλύτερο σε ηλικία απ' ό,τι συνήθως. Από τα άλλα δυο έργα,* Η Αποκαθήλωση *(1602-04, κάτω) και* Η Παναγία του Λορέτο *ή* Η Παναγία με προσκυνητές *(1604-05, δεξιά), το δεύτερο υπήρξε αντικείμενο αντιπαραθέσεων. Με την ευκαιρία αυτή, το 1642, ο Τζοβάνι Μπαλιόνε γράφει ότι ο Καραβάτζιο είχε ζωγραφίσει «μια Παναγία του Λορέτο απόλυτα φυσική, με δυο προσκυνητές, έναν με λασπωμένα πόδια και μια γυναίκα που φορούσε σκισμένη και βρόμικη σκούφια· για τις επιπολαιότητες αυτές σε θέματα που τιμά ιδιαίτερα η μεγάλη ζωγραφική, ο λαός ξεσηκώθηκε και έγινε μεγάλη φασαρία». Παρά τις συγκεκριμένες κριτικές, το έργο εκτιμήθηκε ιδιαίτερα και ξεχώρισε από τα υπόλοιπα έργα του Καραβάτζιο, ενώ επαινέθηκε από αρκετούς συγγραφείς του 17ου αιώνα.*

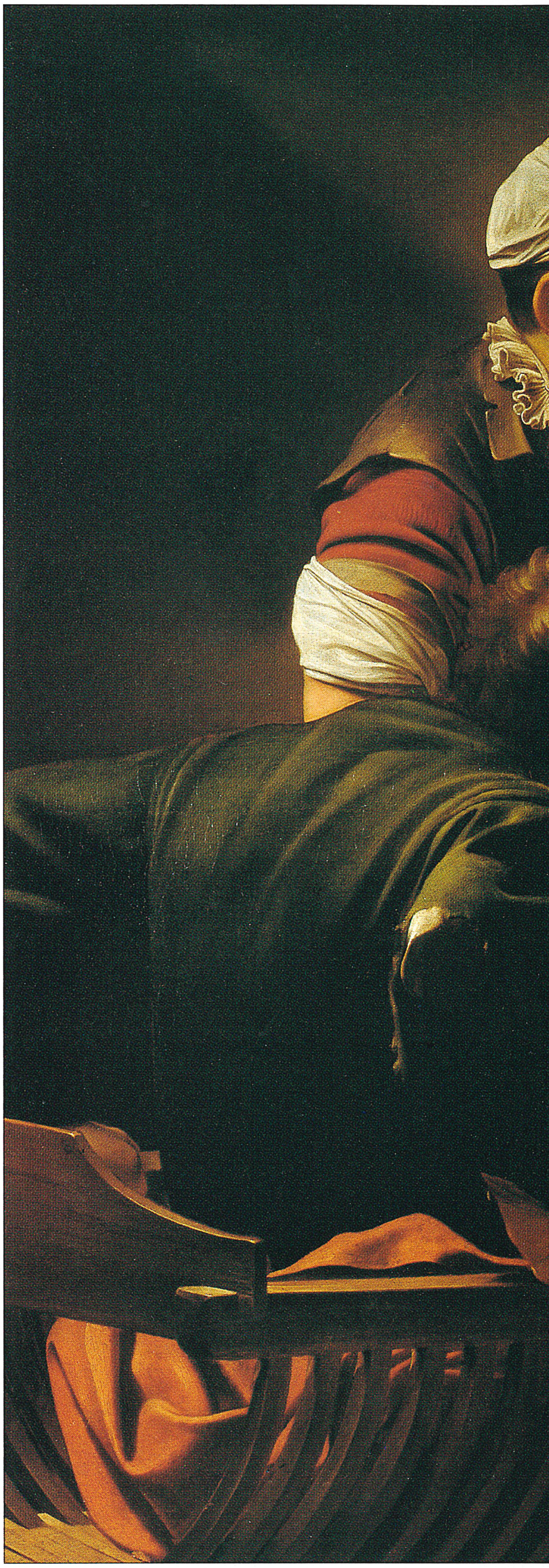


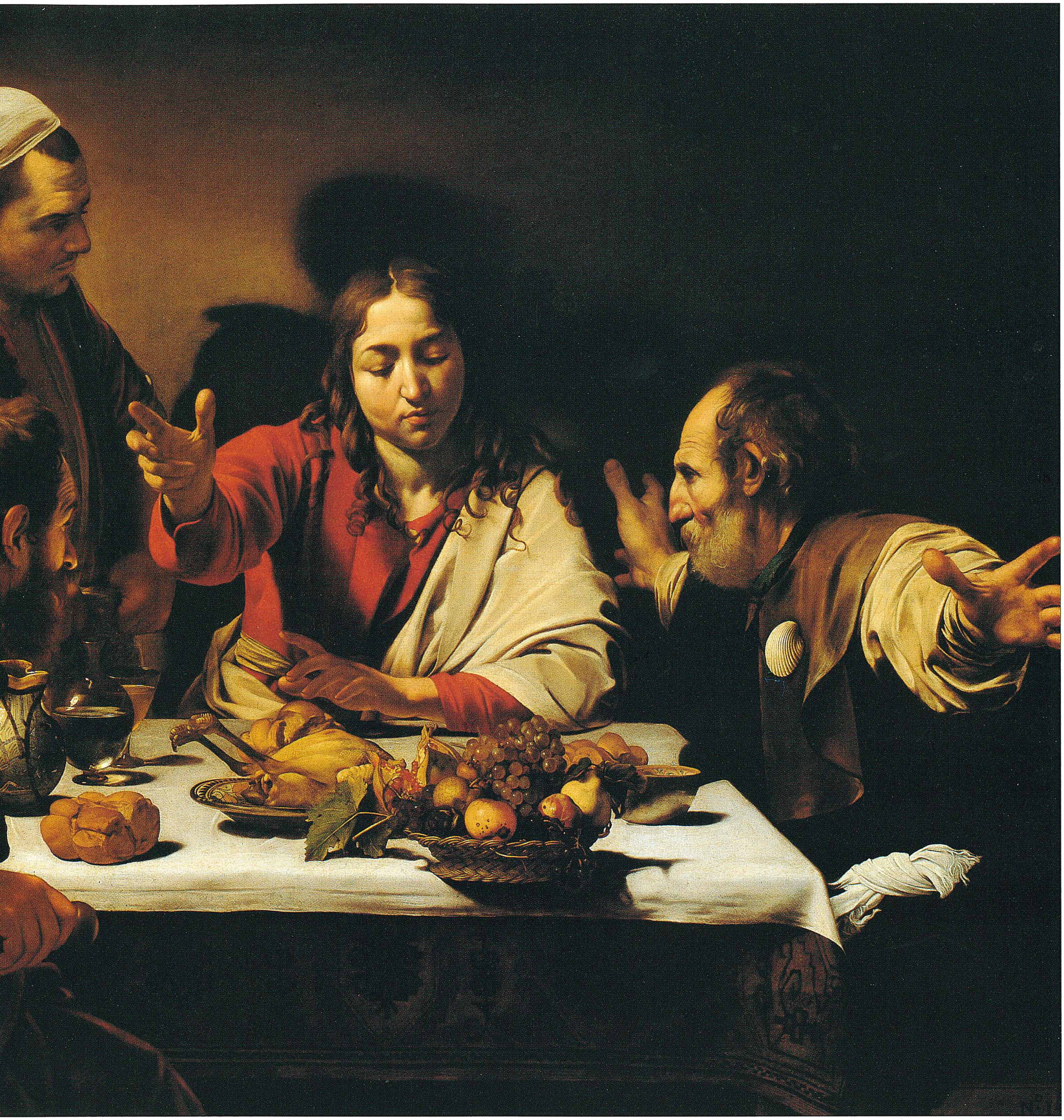




Το δείπνο στους Εμμαούς

Αριστούργημα με έντονη σκηνογραφική αντίληψη του φωτός, στοιχείο που προβάλλει τη θεατρικότητα των χειρονομιών και τις απόλυτα ρεαλιστικές λεπτομέρειες, Το δείπνο στους Εμμαούς *είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά έργα του Καραβάτζιο. Η σκηνή τοποθετείται σε μια ταβέρνα κοντά στην Ιερουσαλήμ και απεικονίζει τη στιγμή που δυο μαθητές του Χριστού αντιλήφθηκαν ξαφνικά ότι ο ξένος με τον οποίο έτρωγαν ήταν ο Αναστάς Χριστός. Η αποκάλυψη συμβαίνει όταν ο Χριστός σηκώνει το χέρι για να ευλογήσει το ψωμί, όπως είχε κάνει και στο Μυστικό Δείπνο. Ο Κλεόπας σηκώνεται ξαφνικά από την καρέκλα, ενώ ο σύντροφός του ανοίγει έκπληκτος τα χέρια και ο ταβερνιάρης κοιτάζει απορημένος. Όπως και σε πολλά άλλα έργα του Καραβάτζιο, οι μορφές καταλαμβάνουν το πρώτο πλάνο προβάλλοντας τις σκιές τους στο ουδέτερο φόντο. Τη σκηνή φωτίζει ένα φως που προέρχεται από την επάνω αριστερή γωνία και σχηματίζει ένα σκούρο φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι του Χριστού. Στο τραπέζι, τα τρόφιμα (κοτόπουλο, ψωμί, κρασί, νερό και φρούτα) είναι ζωγραφισμένα με εκπληκτικό ρεαλισμό και, ταυτόχρονα, παραπέμπουν στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας (το ψωμί και το κρασί) και στο θάνατο (η μαγειρεμένη τροφή και τα πολύ ώριμα φρούτα). Το ρόδι συμβολίζει την Περσεφόνη, κόρη του Δία, που, σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία, περνούσε το ήμισυ του έτους στον Κάτω Κόσμο και ανέβαινε στην επιφάνεια της γης κάθε άνοιξη, γεγονός που υποδηλώνει την Ανάσταση.*





Το δείπνο στους Εμμαούς

(1601)

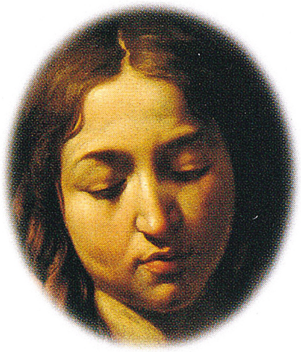
141 x 196,2 εκ.

National Gallery, Λονδίνο

Δραματικός ρεαλισμός

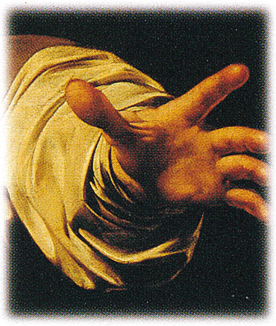
Ο νεαρός Χριστός

Το πρόσωπο του Χριστού, νεανικό, με λείο δέρμα και, παραδόξως χωρίς γένια, έρχεται σε αντίθεση με τα ζαρωμένα και κουρασμένα πρόσωπα των μαθητών. Ο Χριστός, που απεικονίζεται ως νεαρό αγόρι και όχι ως άνδρας τριάντα τριών ετών, είναι εμπνευσμένος από το Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο, όπου διαβάζουμε ότι ο Ιησούς εμφανίστηκε «με άλλη μορφή», εξηγώντας έτσι γιατί οι μαθητές Του δεν τον αναγνώρισαν μέχρι τη στιγμή που σήκωσε το χέρι για να ευλογήσει.



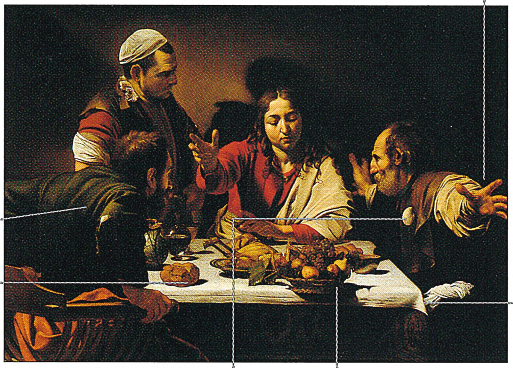
Χέρι σε προοπτική

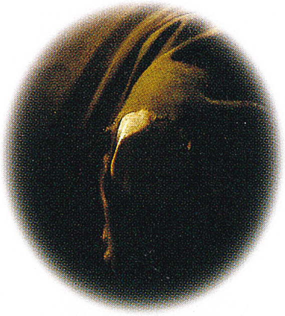
Με μια κίνηση που δηλώνει έκπληξη και την ίδια στιγμή υπονοεί τη στάση του Χριστού επάνω στο Σταυρό, το τεντωμένο χέρι του μαθητή αποτελεί ένα αριστούργημα οπτικής απάτης. Όπως ο λυγισμένος αγκώνας του Κλεόπα, κι αυτό το τεντωμένο χέρι μοιάζει να θέλει να βγει έξω από τον πίνακα, δίνοντας στον παρατηρητή την αίσθηση ότι συμμετέχει στη σκηνή.

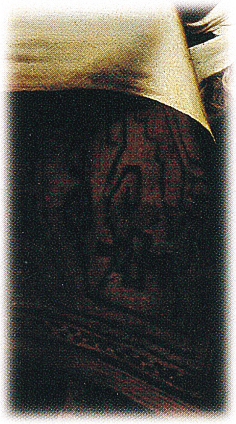


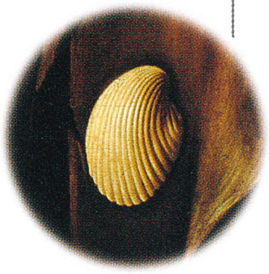
Ο Κλεόπας στη γωνία

Ο Κλεόπας, ο μοναδικός μαθητής που αναφέρεται με το όνομά του στο απόσπασμα αυτό του Ευαγγελίου, βάζει δύναμη στο χέρι για να σηκωθεί από την καρέκλα. Το μικρό σκίσιμο στο μανίκι, στο ύψος του αγκώνα, δεν αποτελεί μόνο μια λεπτομέρεια που δίνει ρεαλισμό, αλλά και ένα μέσο για να αποκαλυφθεί το λευκό πουκάμισο, στοιχείο που προσθέτει φως στο έργο.







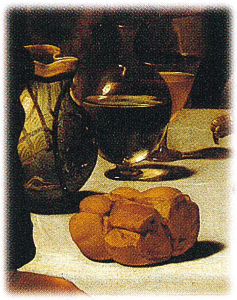


Κιλίμι και πετσέτα

Ο Καραβάτζιο άφησε να διακρίνεται το κόκκινο-καφέ τύπωμα (η στρώση προετοιμασίας του μουσαμά) για να δημιουργήσει έτσι το βασικό χρώμα του κιλιμιού, τέχνασμα που χρησιμοποίησε και στον τοίχο. Για το λευκό κέντημα πάνω στην επίσης λευκή πετσέτα, ανέμειξε την αβγοτέμπερα με λάδι. Το αποτέλεσμα είναι ένας τόνος πιο λευκός και θαμπός από εκείνον της πετσέτας και ένα πιο πυκνό χρώμα.

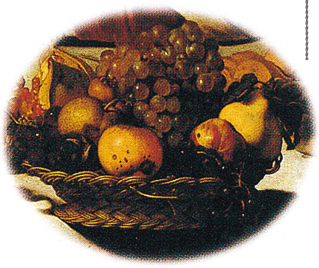
Το σημάδι του προσκυνητή

Το κοχύλι αποτελεί σημάδι του προσκυνητή. Οι καμπύλες του προβάλλουν έντονα από τις διαβαθμίσεις της σκιάς και το αχνό φως.



Ψωμί και κρασί

Η ακρίβεια που χαρακτηρίζει την τεχνική του Καραβάτζιο, η μοναδική του ικανότητα να απεικονίζει με απόλυτη πληρότητα τα αντικείμενα, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ανακλούν το φως φαίνονται ξεκάθαρα στην πήλινη διακοσμημένη κανάτα, στη γυάλινη καράφα και στο ποτήρι του κρασιού.



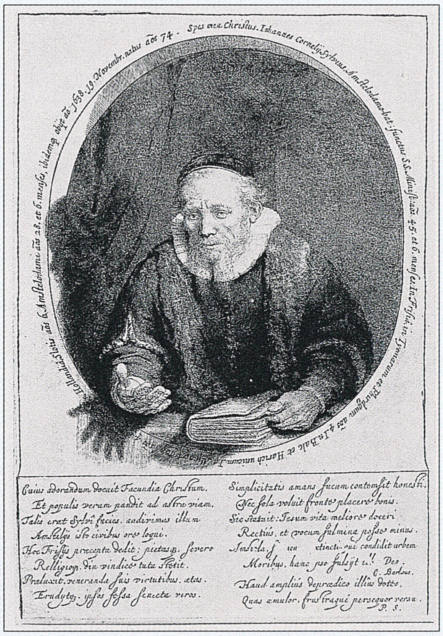
Καταπληκτική νεκρή φύση

Το καλαθάκι με τα φρούτα που προβάλλει στην άκρη του τραπεζιού είναι ένα μικρό αριστούργημα, όπου κάθε λεπτομέρεια, από τους σπόρους του ροδιού έως τις μικρές κηλίδες των ώριμων μήλων και τα κλαδιά λυγαριάς της ψάθας, αποδίδεται με εντυπωσιακή ακρίβεια.

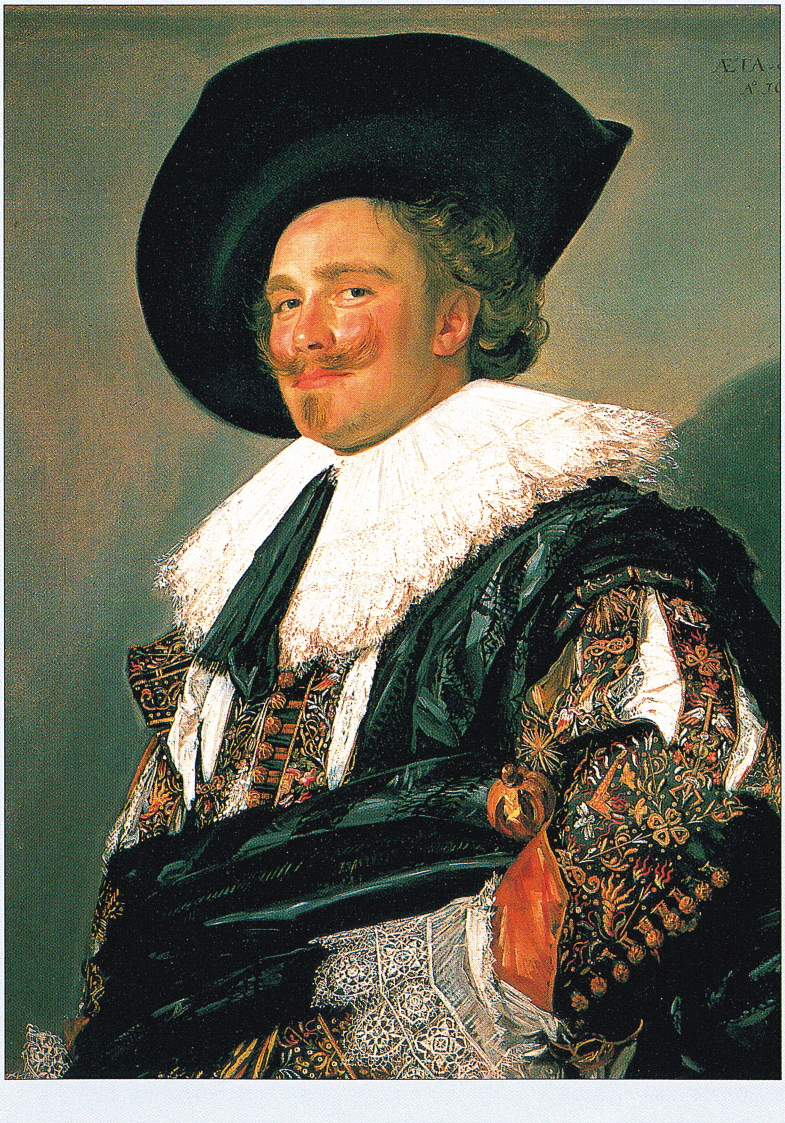
Η τέχνη της σκίασης

Η χρήση της φωτοσκίασης ίσως δεν προτιμήθηκε από τους ζωγράφους της Αναγέννησης, αλλά είναι βέβαιο ότι ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες του 17ου αιώνα.

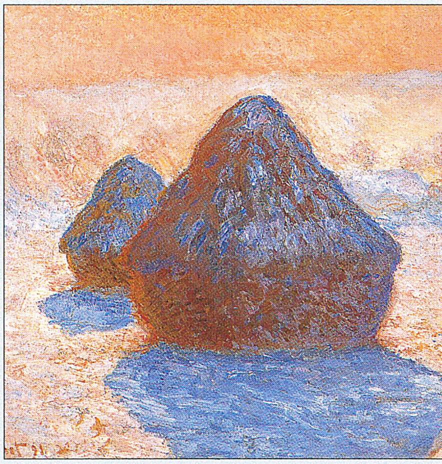
Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Ερνστ Γκόμπριχ, ένα τυπικό χαρακτηριστικό της δυτικής ζωγραφικής είναι η χρήση της σκιάς στη διαμόρφωση των μορφών. Αντιθέτως, οι σκιές που προβάλλουν τα αντικείμενα είναι λιγότερο συνηθισμένες και, πάντα σύμφωνα με τον Γκόμπριχ, οι ζωγράφοι της Αναγέννησης ουσιαστικά τις απέφευγαν, για να μπορούν να αποδώσουν καλύτερα την αρμονία και την καθαρότητα της σύνθεσης. Στο έργο *Πραγματεία περί Ζωγραφικής* (1490-92), ο Λεονάρντο ντα Βίντσι τονίζει πως δεν είναι σωστό οι ζωγράφοι να διακόπτουν με ιδιαίτερα εμφανή τρόπο το φως με μια σκιά και τους συμβουλεύει να αποφεύγουν το άπλετο φως του ηλίου, και μάλιστα, να επωφελούνται από την ελαφρά ομίχλη ώστε να μπορούν να μετριάσουν την επίδραση του φωτός. Προφανώς, ο Καραβάτζιο είχε τελείως διαφορετική άποψη και, στο έργο *Το δείπνο στους Εμμαούς*, ο Γκόμπριχ παρατηρεί μια καθοριστική στροφή στην ιστορία της φωτοσκίασης. Στοιχεία, όπως η σκούρα σκιά που προβάλλει το ανασηκωμένο χέρι του Χριστού στο ίδιο του το σώμα ή οι σκιές επάνω στο τραπεζομάντιλο, ουσιαστικά προσέβαλαν τα ιδανικά περί αρμονίας και καθαρότητας της σύνθεσης του 15ου αιώνα· ωστόσο, για πολλούς καλλιτέχνες του 17ου αιώνα, η δραματική χρήση της φωτοσκίασης από τον Καραβάτζιο υπήρξε πηγή διαρκούς έμπνευσης. Οι καλλιτέχνες των επόμενων γενεών είχαν διαφορετικές απόψεις σχετικά με την απεικόνιση των σκιών. Οι ιμπρεσιονιστές, για παράδειγμα, ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για το χρώμα και ζωγράφιζαν τις σκιές χρησιμοποιώντας συμπληρωματικά χρώματα· έτσι, το κυρίως αντικείμενο πρόβαλλε το ίδιο τη σκιά του.


Cuius adorandum docuit Facundia Christum.
Et populis veram pandit ad astra viam.
Talis erat Sylvi facies. audivimus illum
Amstelijs isto civibus ore loqui.
Hoc Frisijs precepta dedit; pietasq. severo
Relligioq. diu vindice tuta stetit.
Preluxit, veneranda suis virtutibus. etas
Erudytq. ipsos fessa senecta viros.
Simplicitatis amans fucum contemsit honesti.
Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit: Jesum vita meliore doceri
Rectius, et vocum fulmina posse minus.
Moribus, hanc ipso fulsyt ... Deo.
C. Barlaeus.
Haud amplius depraedico illius dotes,
Quas aemulor, frustraque persequor versu.
P. S.

Επάνω: *σε αυτό το περίτεχνο χαρακτικό, ο Ρέμπραντ χρησιμοποίησε τις σκιές με τέτοιο τρόπο ώστε τα χέρια και το βιβλίο μοιάζουν να βγαίνουν από το πλαίσιο.*



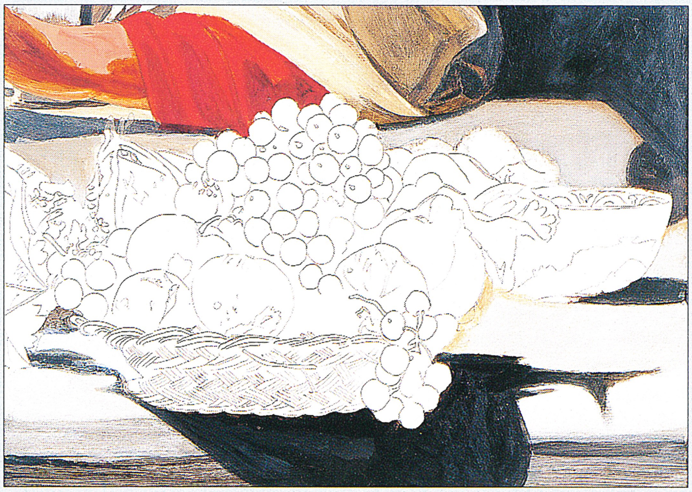
Αριστερά: *στο έργο* Γελαστός Ιππότης *του Φρανς Χαλς (περ. 1580–1666), οι σκιές που προβάλλονται στον ουδέτερο τοίχο δίνουν την εντύπωση ότι το θέμα ξεπηδά από τον πίνακα και φτάνει έως τον παρατηρητή.*



Επάνω: *το έντονο ενδιαφέρον για τα εφέ του φωτός και των ατμοσφαιρικών συνθηκών σημάδεψε ολόκληρη τη μακρά καλλιτεχνική πορεία του Κλοντ Μονέ. Το έργο αυτό είναι ένας πίνακας που ανήκει στην πανέμορφη σειρά* Θημωνιές. *Κάθε πίνακας αυτής της σειράς δημιουργήθηκε υπό διαφορετικές συνθήκες φωτός. Στο συγκεκριμένο χειμωνιάτικο φως, οι θημωνιές προβάλλουν τη σκιά τους σε σχήμα γαλάζιου ρόμβου επάνω στο απαλό ροζ του χιονιού.*

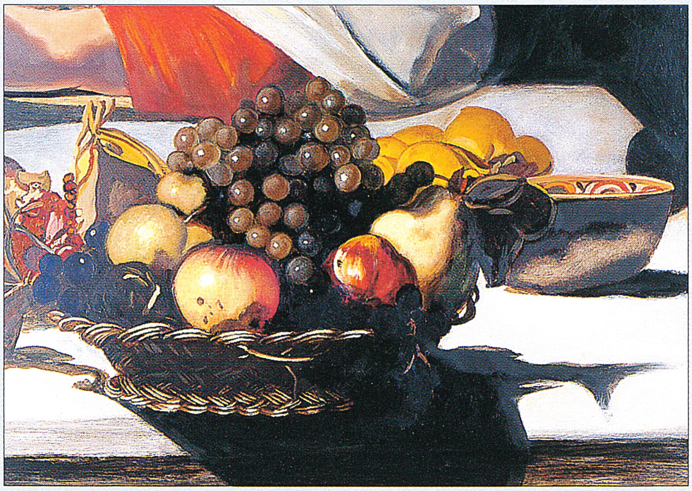
Το έργο βήμα προς βήμα

Στην πανέμορφη νεκρή φύση που διακρίνεται σε πρώτο πλάνο στο έργο *Το δείπνο στους Εμμαούς*, ο Καραβάτζιο χρησιμοποιεί τη φωτοσκίαση με δύο διαφορετικούς τρόπους: για να δώσει όγκο στις φόρμες και να δημιουργήσει σκίαση. Όπως και στη μοναδική νεκρή φύση που του αποδίδεται με βεβαιότητα (σελ. 17), τα φρούτα βρίσκονται μέσα σ' ένα πανέρι από κλαδιά λυγαριάς που δείχνει να ξεπροβάλλει μέσα από τα όρια του επιπέδου στο οποίο βρίσκεται. Οι σκιές χρησιμεύουν στη λεπτή και ακριβή διαμόρφωση της φόρμας. Ο Καραβάτζιο σχεδίασε με εκπληκτική ικανότητα κάθε κλαδάκι λυγαριάς, δημιουργώντας ένα μοτίβο στο οποίο εναλλάσσονται σκιές και ιδιαίτερα φωτεινά σημεία. Επίσης, χρησιμοποίησε τη σκιά που προβάλλει το καλάθι επάνω στο λευκό τραπεζομάντιλο για να δημιουργήσει μια πολύ πειστική οπτική εντύπωση και έτσι το πανέρι φαίνεται τόσο πραγματικό που δίνει την εντύπωση ότι βγαίνει έξω από τον καμβά. Για πολύ καιρό, οι ειδικοί πίστευαν ότι ο Καραβάτζιο ζωγράφιζε «με την πρώτη» (δηλαδή απευθείας στον καμβά χωρίς τη βοήθεια προκαταρκτικών σχεδίων)· ωστόσο, πρόσφατες αναλύσεις του έργου *Το δείπνο στους Εμμαούς* αποκάλυψαν την παρουσία καφέ σχεδίου επάνω στην κοκκινωπή βάση. Ίσως υπάρχει κάποιο προσχέδιο και κάτω από το πανέρι με τα φρούτα, αλλά αν υπάρχει, μάλλον θα παραμείνει κρυμμένο για πάντα κάτω από την τέλεια δουλεμένη επιφάνεια του έργου. Ο καλλιτέχνης, προκειμένου να δημιουργήσει τη σύνθεση, χρησιμοποίησε και γραμμές στο υγρό φόντο, καθώς επίσης πολύ λεπτά σημεία αναφοράς εκτός καμβά.



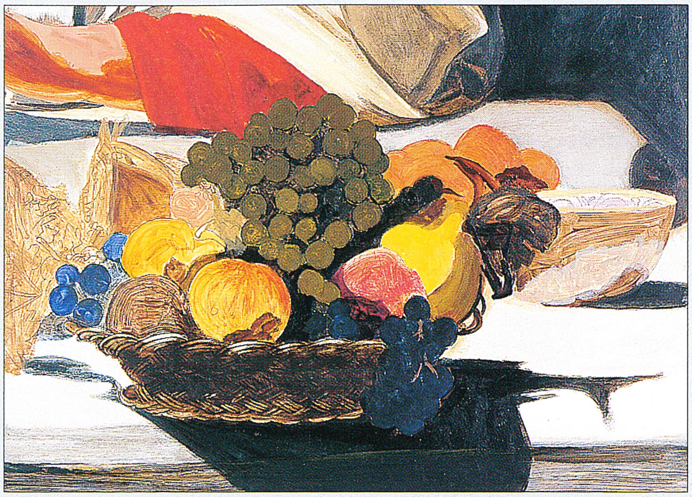
1. ΕΝΑ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΣ ΣΚΙΤΣΟ

Η προσοχή του καλλιτέχνη μας επικεντρώθηκε στο πανέρι με τα φρούτα, το οποίο ο Καραβάτζιο απέδωσε με μοναδικό ρεαλισμό χάρη σ' ένα υπέροχο παιχνίδι φωτοσκίασης. Επομένως, άρχισε με ένα προσχέδιο πιο λεπτομερές απ' ό,τι συνήθως, επειδή οι περιοχές φωτός επάνω στα φρούτα και στο πανέρι έπρεπε να αποδοθούν με ακρίβεια από την πρώτη στιγμή. Κατόπιν, άρχισε να ζωγραφίζει το κάτω μέρος του πανεριού και, πριν απλώσει τους πιο ανοιχτούς τόνους, προσδιόρισε πρώτα τις σκούρες περιοχές. Τα χρώματα στο σημείο αυτό απλώς σημειώθηκαν. Για τη σκούρα σκίαση κάτω από το πανέρι χρησιμοποίησε μείγμα μαύρου και ωμής όμπρας. Οι τόνοι του μπεζ και της σάρκας έγιναν με την ανάμειξη τιτάνιουμ γουάιτ, κίτρινης ώχρας και ψημένης σιένας. Η λαβή αποδόθηκε κυρίως με κόκκινο γουίνσορ και ελάχιστο βαθύ κόκκινο αλιζαρίνης, σε συνδυασμό με λίγο κίτρινο του καδμίου και κίτρινο λεμονί.



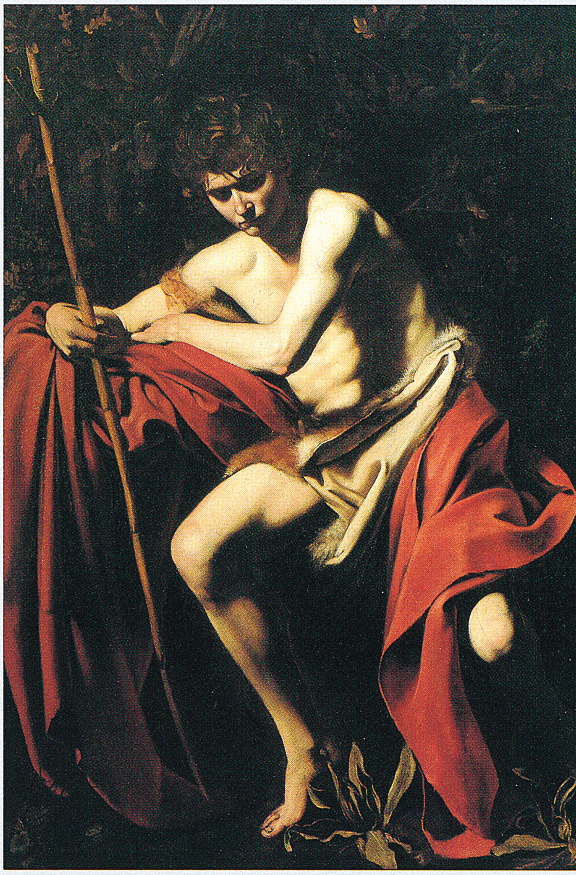
3. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ

Στη φάση αυτή, ο καλλιτέχνης ήρθε αντιμέτωπος με το δυσκολότερο μέρος της σύνθεσης. Δηλαδή, έπρεπε να δουλέψει και να ξαναδουλέψει κάθε λεπτομέρεια σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει το ρεαλισμό, ή υπερ-ρεαλισμό, του Καραβάτζιο. Στο σημείο αυτό σημασία έχει ο προσεκτικός έλεγχος του χρώματος: οι μαύρες σκιές επάνω στο τραπεζομάντιλο στην πραγματικότητα δεν είναι τελείως μαύρες, αλλά διαβαθμίσεις καφέ και σκούρου μπλε (ωμή όμπρα και μπλε ινδικό). Πρόκειται για μια σημαντική λεπτομέρεια επειδή ακριβώς στο σημείο όπου αγγίζουν το τραπεζομάντιλο, τα περιγράμματα των σκιών πρέπει να διαλύονται και να μη δημιουργούν αντίθεση, κάτι που θα συνέβαινε αν χρησιμοποιούνταν μόνο μαύρο. Μετά, για το σταδιακό χρωματισμό των φρούτων, άπλωσε πρώτα τους πιο σκούρους και στο τέλος τους πιο ανοιχτούς τόνους. Αν θέλουμε άριστο αποτέλεσμα, δεν πρέπει να φοβόμαστε τις αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς. Πρέπει να τις καθορίζουμε από την αρχή και κατόπιν, σιγά σιγά, να τις απλώνουμε και να τις επεξεργαζόμαστε παράλληλα με την τελειοποίηση του πίνακα.

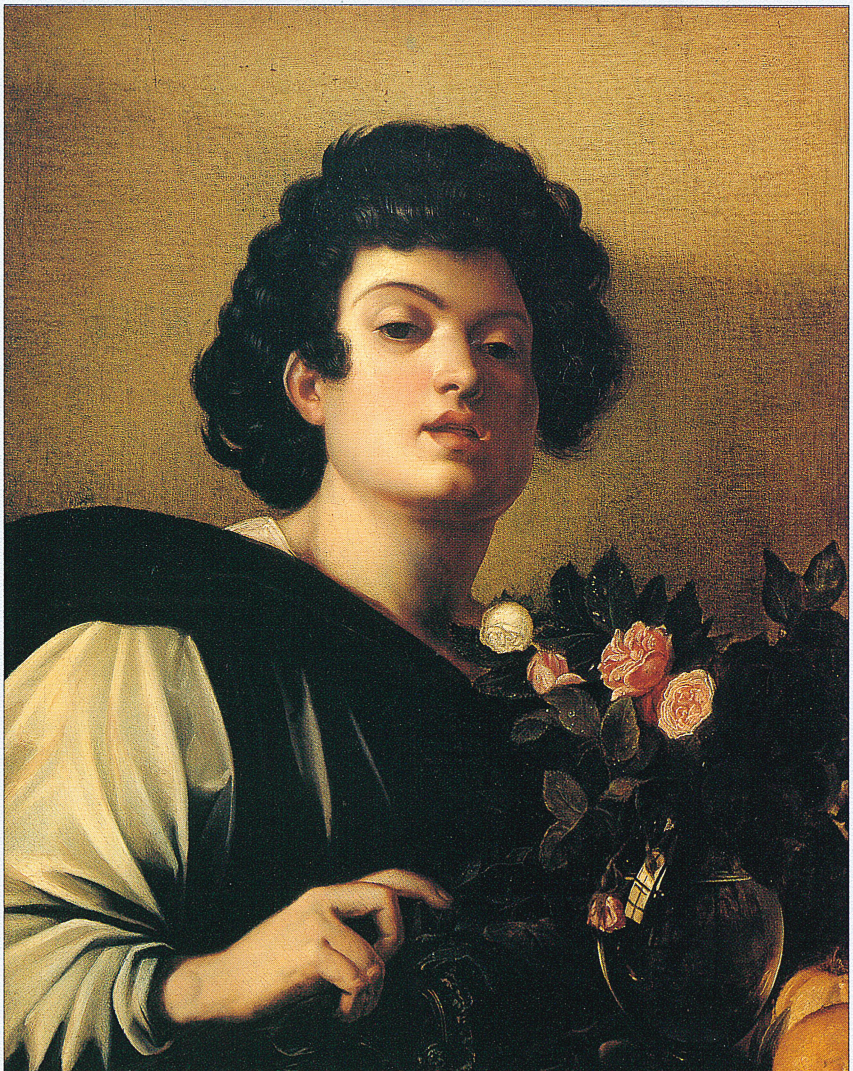


2. Σταδιακη προσθηκη του χρωματος

Κατόπιν, ο καλλιτέχνης μας έστρεψε την προσοχή του στο πανέρι και το περιεχόμενό του. Αυτή η τόσο ρεαλιστική απόδοση των φρούτων μπορεί να επιτευχθεί μόνο με αργή και σταδιακή προσθήκη του χρώματος· και μάλιστα, αρχικά προσδιόρισε το χρώμα της βάσης, πρώτα τους πιο σκούρους τόνους και κατόπιν τους πιο ανοιχτούς, με εξαιρετική προσοχή ώστε να μην αλλάξει το γενικότερο σχέδιο του πανεριού και των φρούτων, καθώς και ολόκληρη τη δομή της σύνθεσης. Για τα χρώματα αυτής της φάσης χρησιμοποιήθηκε η παλέτα της φάσης 1 με την προσθήκη μπλε ινδικού για το μικρό τσαμπί με τα σταφύλια αριστερά.



Επάνω: *στον* Άγιο Ιωάννη το Βαπτιστή *(1603-05), ο Καραβάτζιο δίνει ένα σαφές δείγμα της μεγάλης δεξιοτεχνίας του στη χρήση της φωτοσκίασης.*



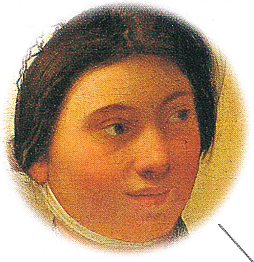
Αριστερά: *το έργο* Αγόρι που κρατά βάζο με τριαντάφυλλα, *που θα μπορούσε να είναι αντίγραφο ενός χαμένου Καραβάτζιο, διαθέτει εξαιρετικά επιτυχημένη φωτοσκίαση.*

Η χειρομάντισσα

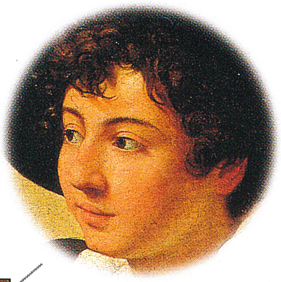
(περ. 1595)
99 x 131 εκ.
Musée du Louvre, Παρίσι

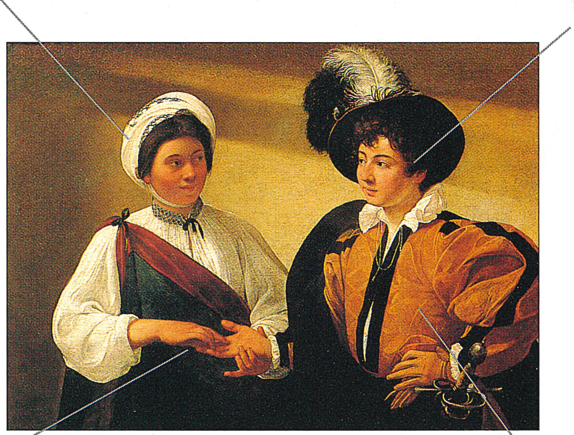
Μια αθώα απάτη

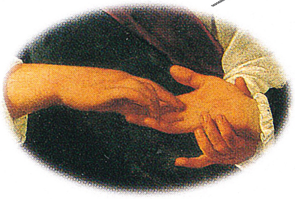
«Μ' ένα παραπλανητικό χαμόγελο», για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Μαντσίνι, βιογράφου του Καραβάτζιο, η τσιγγάνα κοιτάζει με πονηριά το νεαρό και ετοιμάζεται να τον κλέψει.



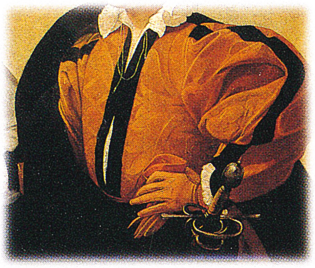
Ο νεαρός κοιτάζει την τσιγγάνα με μεγάλο ενδιαφέρον, χωρίς να αντιλαμβάνεται τις επιτήδειες κινήσεις της τη στιγμή που τον κλέβει.





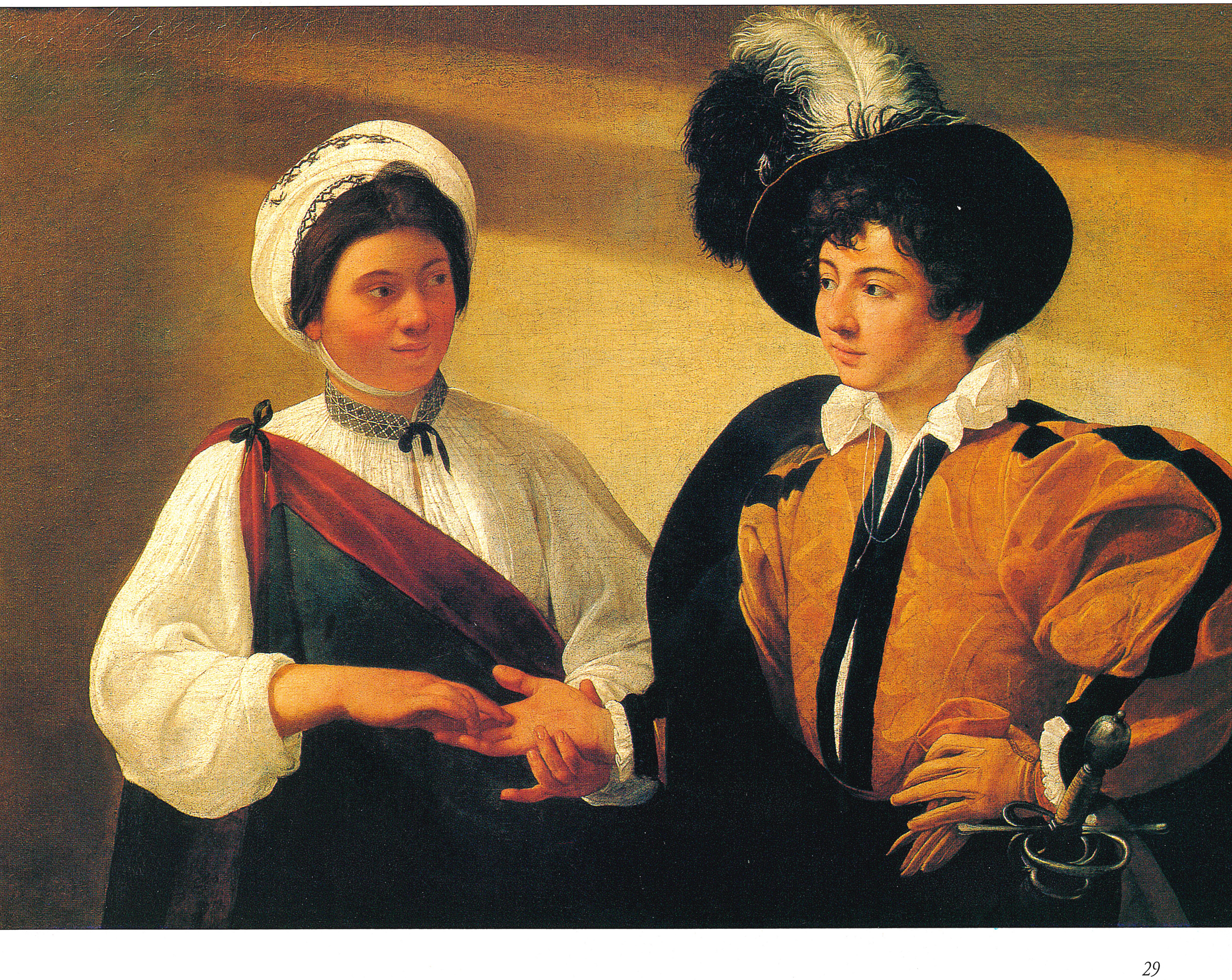


Η τσιγγάνα, ενώ του χαϊδεύει την παλάμη, τραβά με δεξιοτεχνία το δαχτυλίδι από το δάχτυλο του νεαρού (η λεπτομέρεια αυτή, όπως τονίζει ο Μαντσίνι, δεν είναι εξίσου ορατή σε έναν άλλο παρόμοιο πίνακα που βρίσκεται στα Μουσεία του Καπιτωλίου).



Το κομψό ένδυμα υποδηλώνει ότι ο νεαρός είναι αρκετά ματαιόδοξος και σίγουρος για τον εαυτό του, χαρακτηριστικά που τον καθιστούν εύκολη λεία της τσιγγάνας.

Οι πρώτοι βιογράφοι του Καραβάτζιο (Μπαλιόνε, Μπελόρι και Μαντσίνι) κοντοστάθηκαν σ' έναν πίνακα ο οποίος απεικονίζει μια τσιγγάνα που διαβάζει την τύχη ενός νεαρού. Ο Μπελόρι εξηγεί ότι ο Καραβάτζιο δημιούργησε το έργο αυτό για να αποδείξει ότι ο ζωγράφος πρέπει να αντλεί έμπνευση αποκλειστικά και μόνο από τη ζωή και όχι από τα μάρμαρα της αρχαιότητας ή τους πίνακες του Ραφαήλ, που τόσο εκτιμούσαν στην εποχή του. Για να τονίσει την άποψη αυτή, ο Καραβάτζιο σταμάτησε στο δρόμο μια περαστική τσιγγάνα και τη ζωγράφισε ενώ διάβαζε το μέλλον. Στον πίνακα, ο Καραβάτζιο απεικονίζει το νεαρό με το ένα χέρι να κρατά το ξίφος του και το άλλο, γυμνό χωρίς γάντι, τεντωμένο προς τη γυναίκα που το κρατά στα δικά της χέρια και το διαβάζει. Ο Μπελόρι στέκεται στον πίνακα, αλλά ίσως αναφέρεται και σ' έναν άλλο παρόμοιο πίνακα, που και αυτός αποδίδεται στον Καραβάτζιο και εκτίθεται στα Μουσεία του Καπιτωλίου, στη Ρώμη. Πάντως, όλοι συμφωνούν ότι ο πίνακας αυτός, που βρίσκεται σήμερα στο Λούβρο, είναι εξαιρετικής ποιότητας, και μάλιστα θεωρείται ένα από τα εντυπωσιακότερα νεανικά έργα του Καραβάτζιο. Το θέμα χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές, τούτη όμως τη φορά με τρόπο κωμικό, γκροτέσκο. Ο Καραβάτζιο το αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη ευαισθησία και ρεαλισμό· αξίζει να προσέξουμε, για παράδειγμα, την παραπλανητική κίνηση της τσιγγάνας που κλέβει με δεξιοτεχνία το δαχτυλίδι του νεαρού, ενώ του κρατά το χέρι.



Ο Βάκχος

(περ. 1595-96)

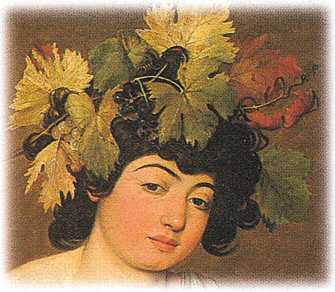
95 x 85 εκ.

Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία

Τα πρώτα χρόνια της διαμονής του στη Ρώμη, ο Καραβάτζιο φιλοτέχνησε αρκετούς πίνακες με νεαρούς που απεικονίζονταν από τη μέση κι επάνω και σε πρώτο πλάνο. Από αυτούς ξεχωρίζει Ο Βάκχος, *για την τόλμη των χαρακτηριστικών της σύνθεσης αλλά και για τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη στην απόδοση της νεκρής φύσης. Παρόλο που σήμερα είναι ένα από τα γνωστότερα έργα του, ανακαλύφθηκε τυχαία, το 1917, σε μια αποθήκη της Πινακοθήκης Ουφίτσι. Παρόλο που δεν γνωρίζουμε την προέλευση του πίνακα, είναι λογικό να σκεφτούμε ότι φιλοτεχνήθηκε την εποχή που ο Καραβάτζιο ήταν στην υπηρεσία του καρδινάλιου Φραντσέσκο ντελ Μόντε, ο οποίος προτιμούσε αυτού του είδους τις αισθησιακές απεικονίσεις. Ο Βάκχος διακρίνεται από ιδιαίτερη ερωτική φόρτιση, κυρίως μέσω του θελκτικού βλέμματός του που κοιτά κατάματα τον παρατηρητή, παίζοντας προκλητικά με τη μαύρη κορδέλα η οποία μόλις συγκρατεί το ύφασμα που σκεπάζει το σώμα του. Παρά τον προφανή ερωτισμό, μερικοί μελετητές αντιλήφθηκαν στο έργο και ένα άλλο υπονοούμενο, μια κρυφή ηθικολογική πλευρά.*

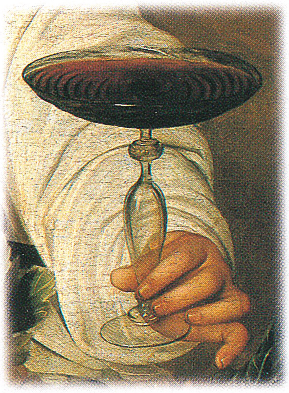
Τα φρούτα που αρχίζουν να σαπίζουν ερμηνεύθηκαν ως σύμβολο της διαφθοράς και ως έκκληση του ζωγράφου να σκεφτεί ο παρατηρητής το εφήμερο των επίγειων ηδονών: τώρα το αγόρι είναι ελκυστικό, αλλά τα νιάτα του θα φθαρούν και θα χαθούν όπως τα φρούτα.

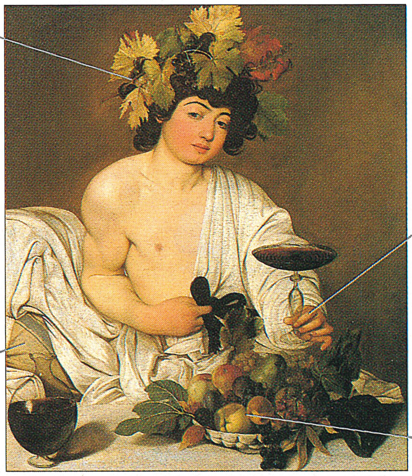
«Αμαρτωλή» γοητεία



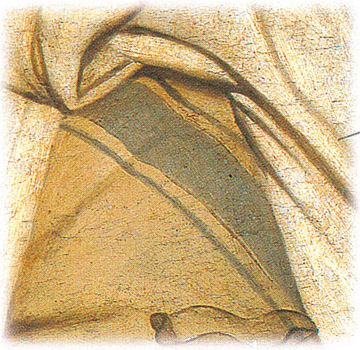
Το στρουμπουλό και αισθησιακό πρόσωπο του Βάκχου πλαισιώνεται από πυκνά μαύρα μαλλιά, στολισμένα με ένα στεφάνι από φύλλα. Αυτό μας κάνει να υποθέσουμε ότι ίσως το μοντέλο του Καραβάτζιο φορούσε περούκα.

Ο Βάκχος κρατά μια κούπα κρασί στο αριστερό χέρι, μια λεπτομέρεια που δίνει στον Καραβάτζιο ευκαιρία για μια σπουδή στη δεξιοτεχνία: η διαφάνεια του γυαλιού και η ρευστότητα του υγρού αποδίδονται με ρεαλισμό.

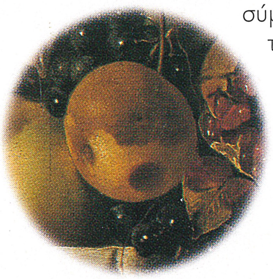


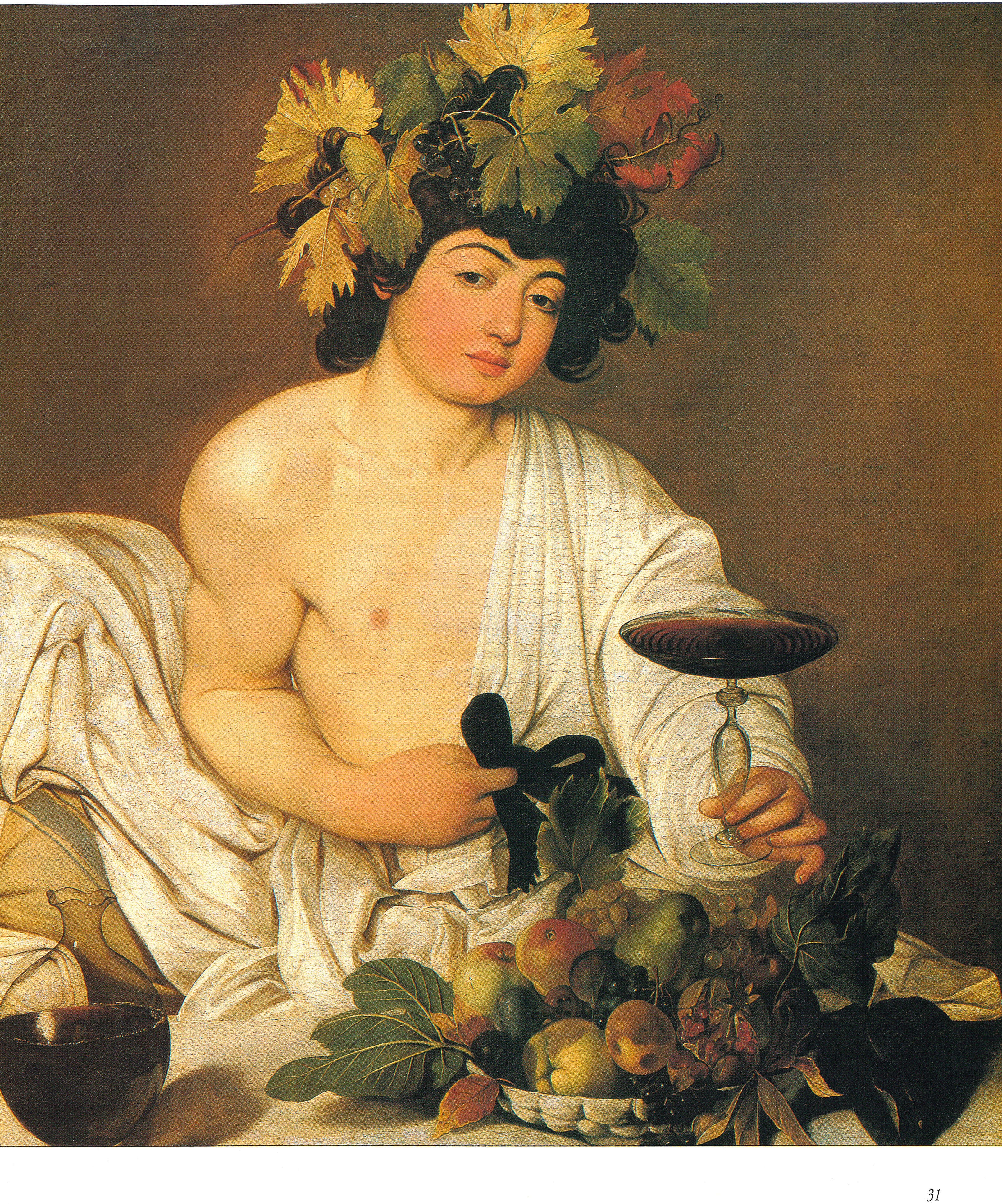


Αριστερά, ένα ριγέ μαξιλάρι ξεπροβάλλει από τα λευκά σεντόνια· αποτελεί μέσο για να δώσει όγκο και να τονίσει τα φίνα υφάσματα.



Στο καλάθι με τα φρούτα υπάρχει και ένα πολύ ώριμο ρόδι. Αυτό το φρούτο θεωρείται σύμβολο της παρθενίας και ίσως υπαινίσσεται τη χαμένη αθωότητα του αγοριού.





Η μεταστροφή του αγίου Παύλου

(1600-01)

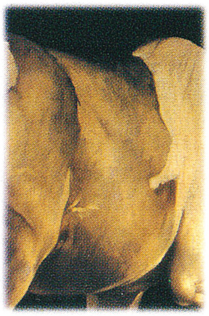
230 x 175 εκ.

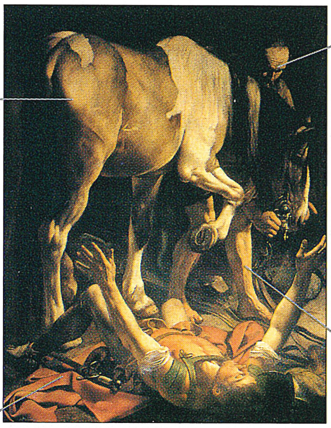
Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Ρώμη

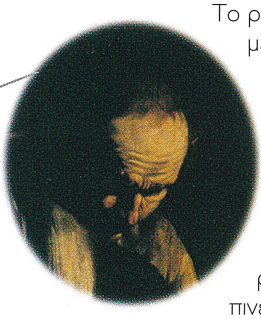
Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους πίνακες κατά παραγγελία που φιλοτέχνησε ο Καραβάτζιο για την εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο, στη Ρώμη. Ο άλλος απεικονίζει τη Σταύρωση του αγίου Πέτρου. Οι άγιοι Πέτρος και Παύλος απεικονίζονταν συχνά στα έργα τέχνης επειδή θεωρούνταν ιδρυτές της Εκκλησίας. Στους πίνακες αυτός, ο Καραβάτζιο ζωγράφισε μορφές οι οποίες χαρακτηρίζονταν από την απόλυτη τελειότητα της φόρμας και από μια σαρωτική δύναμη, ενώ φαίνονται σαν να πρόκειται να ξεπηδήσουν από τον καμβά. Η ιστορία της μεταστροφής του αγίου Παύλου ήταν ένα συνηθισμένο θέμα στην τέχνη, αλλά ποτέ κανείς δεν το χειρίστηκε με τέτοια δραματική ένταση. Ο άγιος Παύλος (ο Σαούλ από την Ταρσό) υπήρξε μαχητικός πολέμιος του χριστιανισμού, αλλά στη διάρκεια ενός ταξιδιού προς τη Δαμασκό είδε ένα όραμα με τον Ιησού και προσηλυτίστηκε στη νέα θρησκεία. Από τον ουρανό εμφανίστηκε ένα εκτυφλωτικό φως και ο Σαούλ άκουσε τη φωνή του Χριστού να του λέει: «Σαούλ, Σαούλ, γιατί με καταδιώκεις;» Καθώς το Ευαγγέλιο δεν αναφέρει με ποιο μέσο ταξίδευε ο άγιος Παύλος, συνήθιζαν να τον απεικονίζουν την ώρα που πέφτει από το άλογό του εξαιτίας της θεϊκής αποκάλυψης. Στην παραδοσιακή εικονογραφία, το άλογο απεικονίζεται ως ένα περίφημο πολεμικό άτι. Ο Καραβάτζιο προτίμησε να το ζωγραφίσει πιο ρεαλιστικά, τη στιγμή που κλοτσά τον πεσμένο καταγής αναβάτη του.

Ρεαλιστικές λεπτομέρειες

Τα δυνατά πλευρά του αλόγου κυριαρχούν στο επάνω τμήμα του πίνακα. Χρειάστηκε όλη η τόλμη του Καραβάτζιο, ώστε ένα τόσο κοινό ζώο να πρωταγωνιστήσει σε ένα θρησκευτικό έργο.

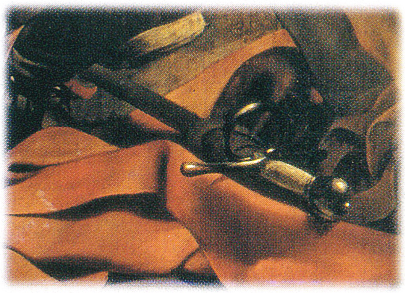


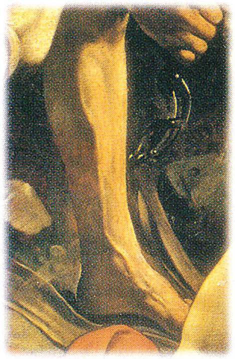




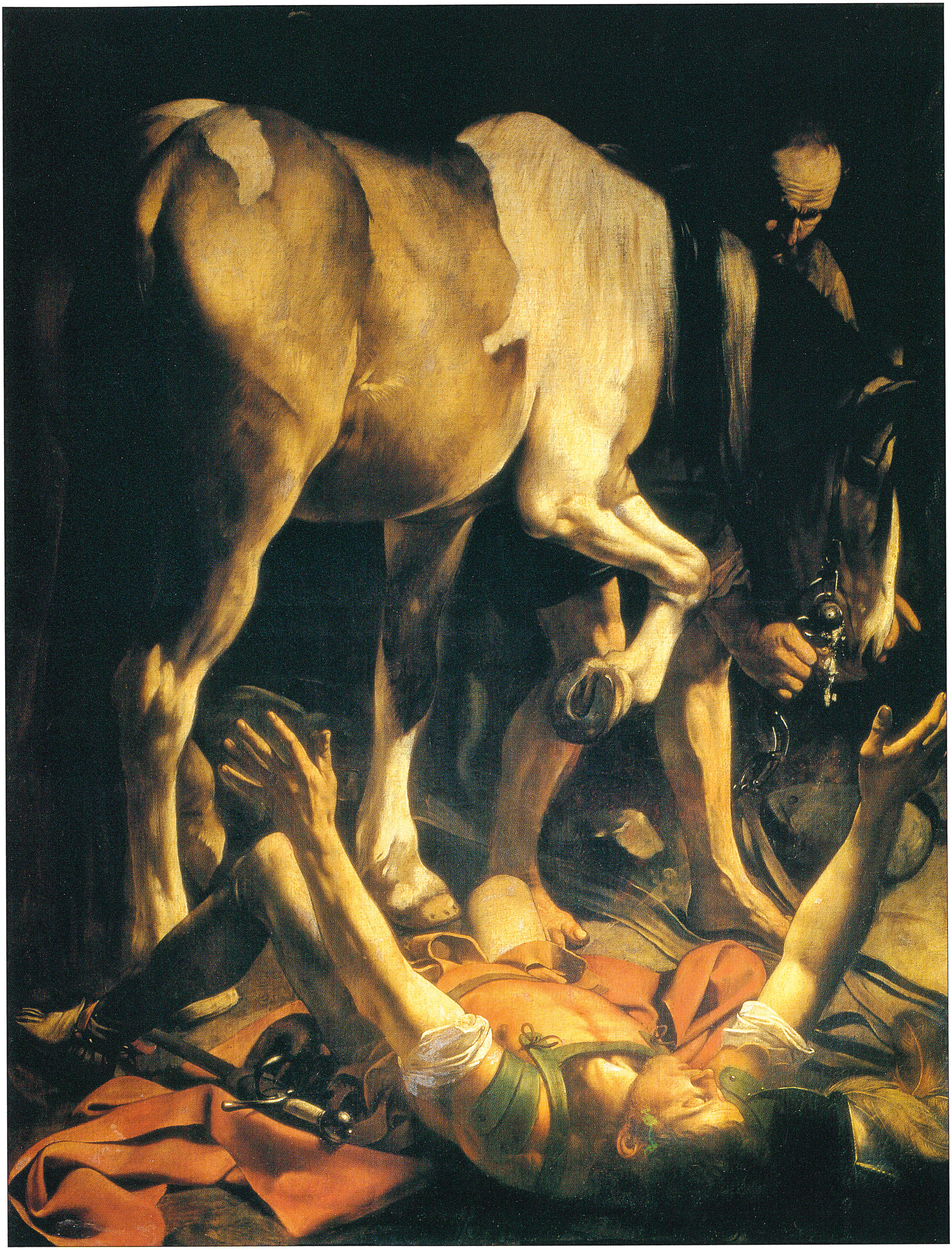
Το ρυτιδιασμένο μέτωπο και τα αραιά μαλλιά του ιπποκόμη αποτελούν σαφή δείγματα της χαρακτηριστικής ρεαλιστικής πινελιάς του Καραβάτζιο.

Δίπλα στον άγιο Παύλο διακρίνεται το ξίφος του. Ο άγιος απεικονιζόταν συχνά με το όπλο αυτό, ως αναφορά στο όργανο του μαρτυρίου του. Εδώ, ο Καραβάτζιο ζωγραφίζει ένα ξίφος συνηθισμένο στην εποχή του, αντικείμενο που γνώριζε και ο ίδιος πολύ καλά.





Τα πόδια του ιπποκόμη που συγκρατεί το άλογο απεικονίζονται με διογκωμένες φλέβες, μία από τις λεπτομέρειες που συνήθιζε ο Καραβάτζιο όταν ζωγράφιζε μορφές από τον απλό λαό.



Η Κοίμηση της Θεοτόκου

(1605-06)

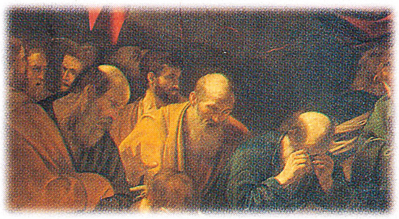
369 x 245 εκ.

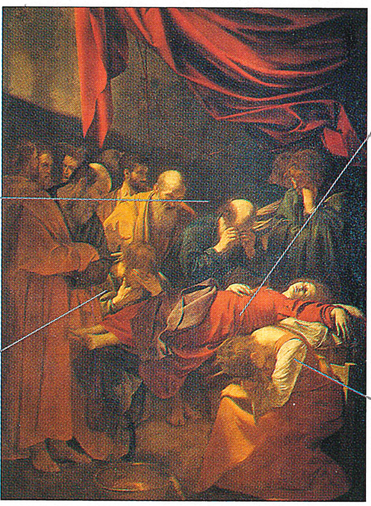
Musée du Louvre, Παρίσι

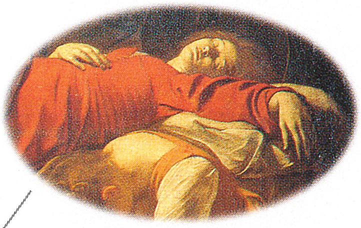
Ο Λαέρτης Κερουμπίνι, άνθρωπος του νόμου, παρήγγειλε στον Καραβάτζιο το έργο για την Αγία Τράπεζα του οικογενειακού παρεκκλησίου που βρισκόταν στη ρωμαϊκή εκκλησία Σάντα Μαρία ντέλα Σκάλα. Όπως και άλλα δύο έργα του Καραβάτζιο για το χώρο της Αγίας Τράπεζας, απορρίφθηκε, επειδή το θέμα, σύμφωνα με τον πελάτη, αντιμετωπίστηκε με απρεπή τρόπο: η Παρθένος εμφανίζεται ως κοινό πτώμα και όχι, με βάση την παράδοση, ως γυναίκα που κοιμάται σε αναμονή της ανάληψής της στα ουράνια. Αυτή τη φορά, όπως αναφέρουν οι βιογράφοι του Καραβάτζιο κατά το 17ο αιώνα, οι κριτικές ήταν ιδιαίτερα σκληρές. Ο Μπαλιόνι έγραψε ότι ο πίνακας αφαιρέθηκε από το παρεκκλήσιο επειδή ο Καραβάτζιο «δεν είχε φροντίσει ιδιαίτερα τη μορφή της Παναγίας και την παρουσίασε πρησμένη και με ακάλυπτα πόδια». Ο Μπελόρι δήλωσε ότι η Παναγία έμοιαζε με «το πρησμένο πτώμα μιας συνηθισμένης νεκρής γυναίκας» και ο Μαντσίνι ανέφερε ότι για τη μορφή της Παναγίας ο ζωγράφος θα πρέπει να χρησιμοποίησε ως μοντέλο κάποια πόρνη (σύμφωνα με κάποια άλλη αναφορά, ο Καραβάτζιο θα πρέπει να χρησιμοποίησε ως μοντέλο το πτώμα μιας πόρνης που είχε πνιγεί στον Τίβερη). Όπως και τα άλλα έργα του για το χώρο της Αγίας Τράπεζας που απορρίφθηκαν, το έργο αυτό αγοράστηκε από ένα μορφωμένο συλλέκτη, τον Βιντσέντζο Γκοντσάγκα, δούκα της Μάντοβας, που το αγόρασε μετά από συμβουλή του Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς, ο οποίος τότε ήταν στην υπηρεσία των Γκοντσάγκα και μεγάλος θαυμαστής του Καραβάτζιο.

Πόνος και απώλεια

Οι μορφές που περιβάλλουν την Παναγία είναι οι μαθητές του Χριστού, παρόλο που κάποιοι δεν αναγνωρίζονται. Ο θάνατος της Παρθένου δεν αναφέρεται στο Ευαγγέλιο αλλά, σύμφωνα με το θρύλο, οι απόστολοι, διασκορπισμένοι σε όλο τον κόσμο, βρέθηκαν ως εκ θαύματος στο σπίτι της Παναγίας για να της συμπαρασταθούν στις τελευταίες της στιγμές.

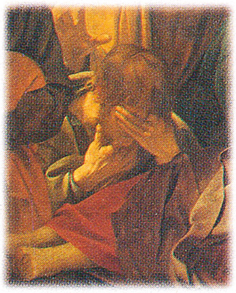


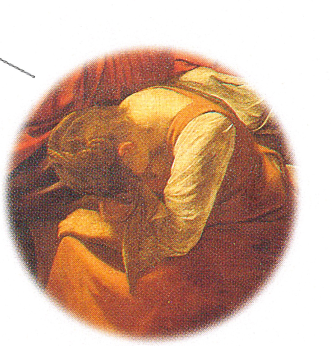




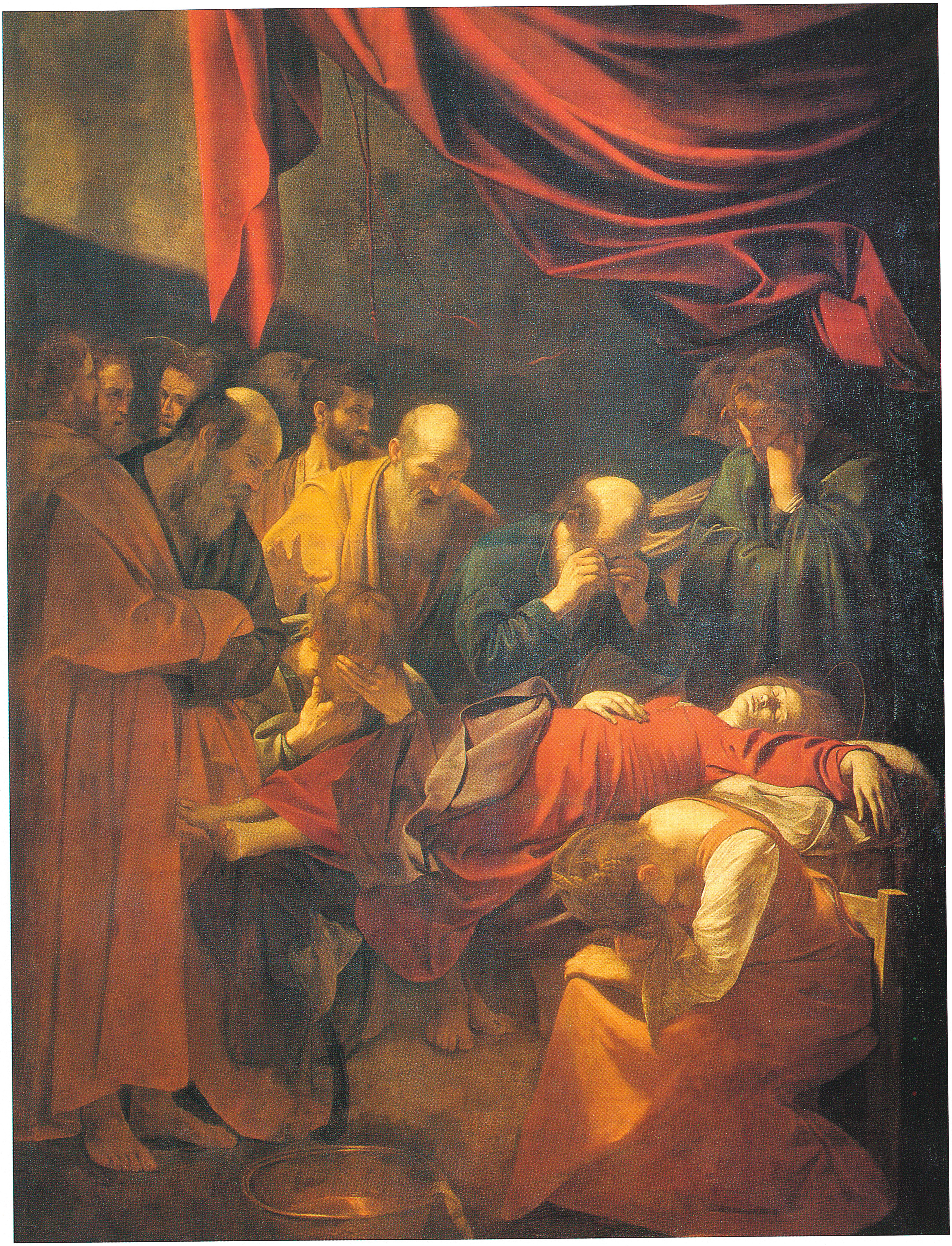
Ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι, με λιτή ενδυμασία και γυμνά πόδια, η Παρθένος μοιάζει περισσότερο με μια οποιαδήποτε νεκρή γυναίκα παρά με τη Βασίλισσα των Ουρανών, όπως απεικονιζόταν συνήθως.

Ο νεαρός που κρατά με τα χέρια το κεφάλι του είναι ο άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής, ο αγαπημένος μαθητής του Χριστού. Την ώρα που πέθαινε πάνω στο Σταυρό, ο Ιησούς τον παρακάλεσε να προσέχει τη μητέρα του.





Σε πρώτο πλάνο, κουλουριασμένη σε μια χαρακτηριστική στάση απόγνωσης, βλέπουμε τη Μαρία Μαγδαληνή, η οποία απεικονιζόταν συχνά στους πίνακες ως φίλη της Παρθένου Μαρίας.



Ο αποκεφαλισμός του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή

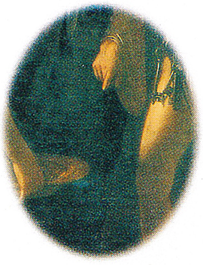
(1608)

361 x 520 εκ.

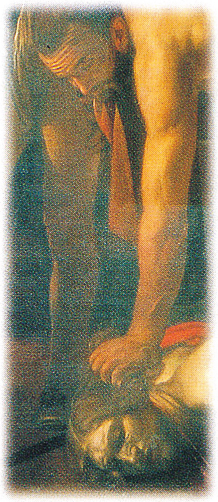
Cattedrale di San Giovanni, Βαλέτα, Μάλτα

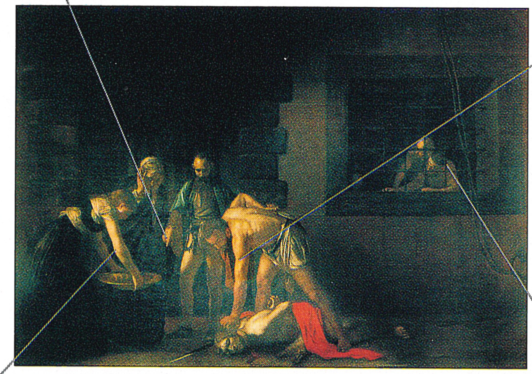
Μάρτυρας θανάτου

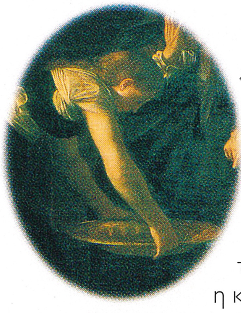
Ο δεσμοφύλακας δείχνει το πιάτο στο οποίο η κεφαλή του Ιωάννη θα προσφερθεί στην Ηρωδιάδα, μητέρα της Σαλώμης, η οποία και απαίτησε την εκτέλεση του προφήτη.



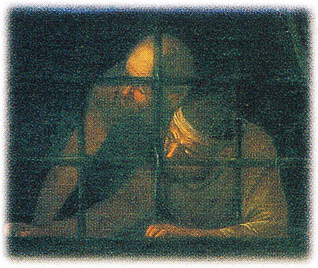
Ο δήμιος με το αριστερό χέρι κρατά τα μαλλιά του Ιωάννη, ενώ με το δεξί χέρι κρατά το μαχαίρι με το οποίο θα τον αποκεφαλίσει.



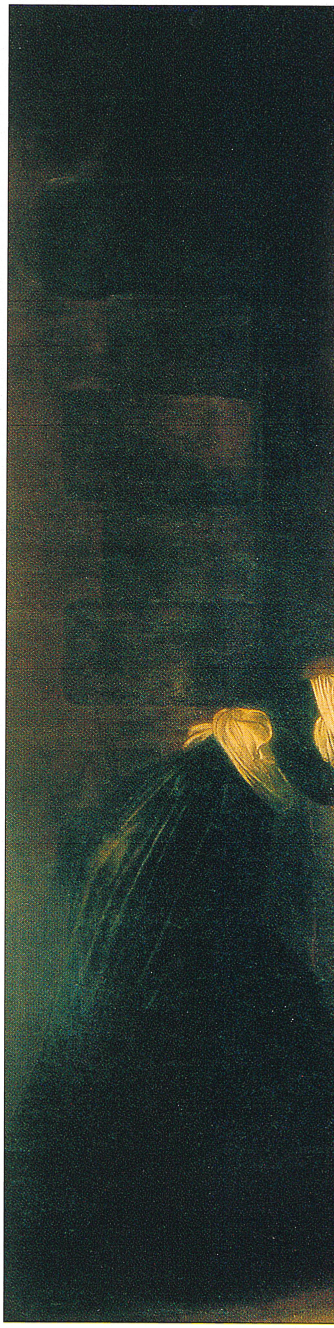




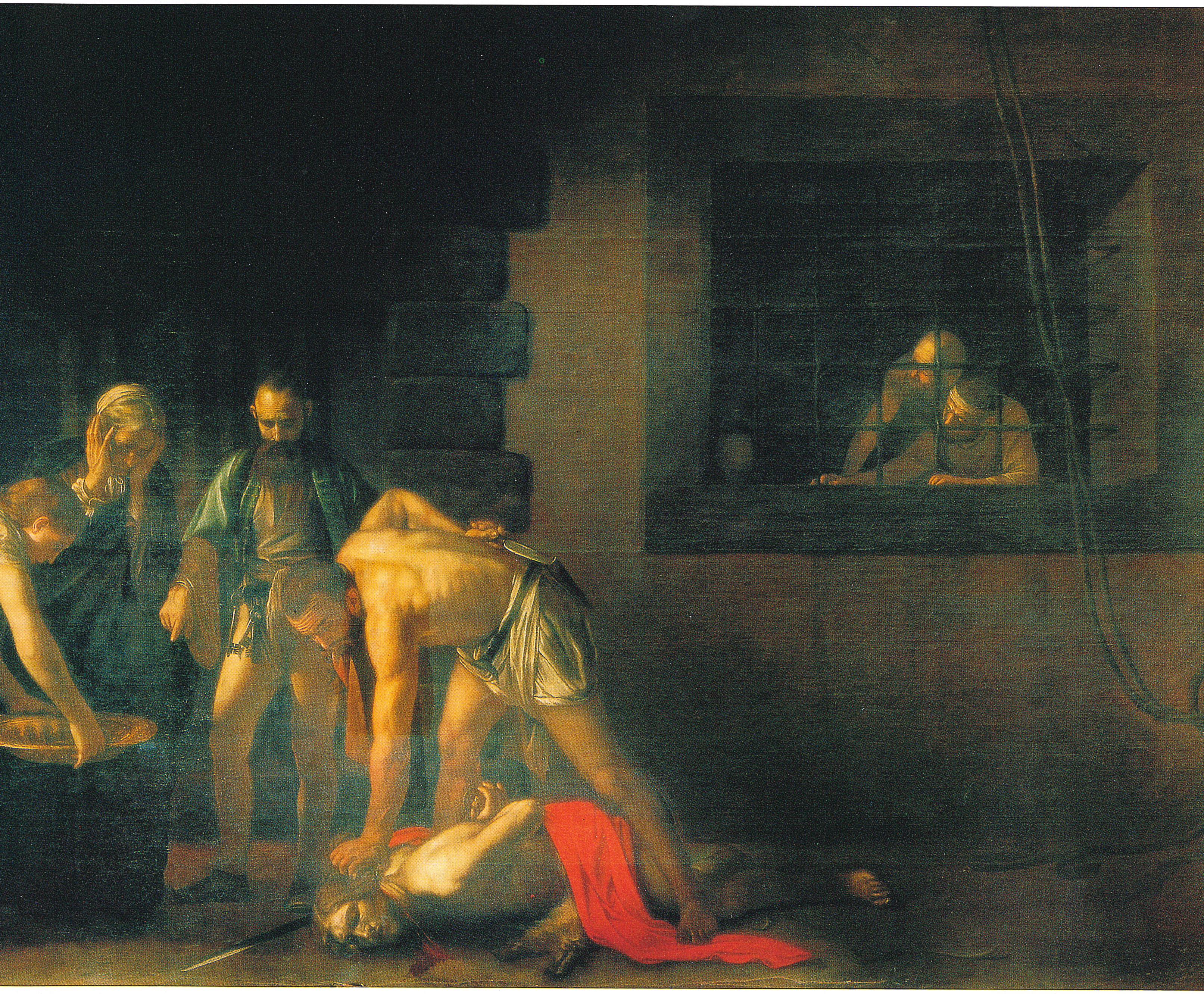
Αριστερά, η Σαλώμη σκύβει για να σηκώσει το πιάτο στο οποίο θα τοποθετηθεί η κεφαλή του Ιωάννη, ενώ δίπλα της μια ηλικιωμένη κοιτάζει με φρίκη· είναι το μοναδικό πρόσωπο που εκφράζει τη συγκίνησή του μπροστά στο αποτρόπαιο αυτό γεγονός.



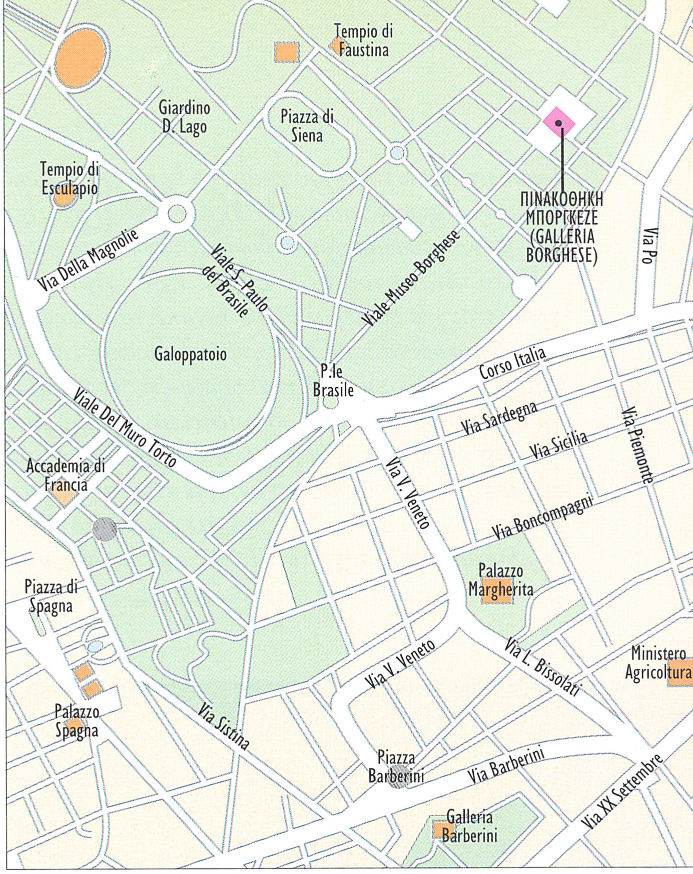
Δεξιά, δύο φυλακισμένοι παρακολουθούν μέσα από τα κάγκελα της φυλακής. Για το σκηνικό του πίνακα, ο Καραβάτζιο εμπνεύστηκε από τους χώρους στο ανάκτορο του Μεγάλου Μαγίστρου των Ιπποτών της Μάλτας, στη Βαλέτα.



Πρόκειται για το σημαντικότερο έργο του Καραβάτζιο κατά τη διαμονή του στη Μάλτα· πολλοί κριτικοί το θεωρούν κορυφαίο αριστούργημά του και το σημαντικότερο ιταλικό πίνακα του 17ου αιώνα. Είναι σίγουρο ότι πρόκειται για το μεγαλύτερο πίνακα που ζωγράφισε ποτέ και το μοναδικό που υπέγραψε. Το όνομα του δημιουργού, ή μέρος αυτού, εμφανίζεται γραμμένο με το αίμα που ρέει από το σώμα του αγίου: «f michelan…» που μπορεί να σημαίνει «fecit Michelangelo», συνηθισμένος τρόπος υπογραφής των έργων εκείνη την εποχή, ή «frater Michelan», το οποίο δηλώνει ότι έλαβε (το 1608) το χρίσμα του ιππότη του Τάγματος του αγίου Ιωάννη (Ιππότες της Μάλτας ή Ιωαννίτες). Εκείνη την εποχή, οι Ιππότες της Μάλτας κυβερνούσαν το νησί και ανήκαν στην ισχυρή αδελφότητα που εμφανίστηκε στην Ιερουσαλήμ τον 11ο αιώνα και βοηθούσε τους άρρωστους προσκυνητές. Προστάτης τους ήταν ο Ιωάννης ο Βαπτιστής και ενδεχομένως, ο Καραβάτζιο ζωγράφισε αυτό τον πίνακα για να τους ευχαριστήσει. Είναι βέβαιο, με βάση όσα αναφέρει ο Μπελόρι, ότι το έργο άρεσε πολύ στο Μεγάλο Μάγιστρο του Τάγματος. Το θέμα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές εκείνη την εποχή, αλλά κανείς δεν είχε καταφέρει να φτάσει σε αυτή τη δραματική ένταση του Καραβάτζιο, καλλιτέχνη που διέθετε την ικανότητα να συνδυάζει τη δύναμη της εικόνας με μια εκπληκτική αμεσότητα στην απόδοση του θέματος.



Galleria Borghese

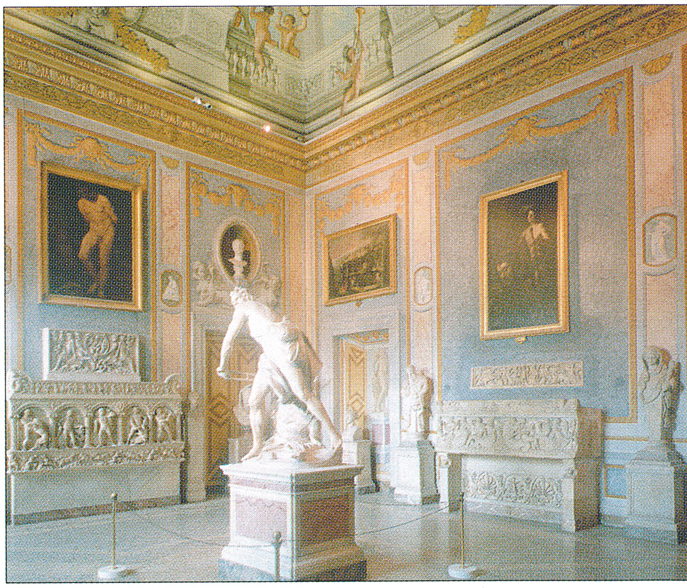

Tempio di Faustina
Giardino D. Lago
Piazza di Siena
Tempio di Esculapio
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΜΠΟΡΓΚΕΖΕ (GALLERIA BORGHESE)
Via Po
Via Della Magnolie
Viale S. Paulo del Brasile
Viale Museo Borghese
Galoppatoio
P.le Brasile
Corso Italia
Viale Del Muro Torto
Via Sardegna
Via Sicilia
Via Piemonte
Accademia di Francia
Via V. Veneto
Via Boncompagni
Piazza di Spagna
Palazzo Margherita
Via V. Veneto
Via L. Bissolati
Ministero Agricoltura
Palazzo Spagna
Via Sistina
Piazza Barberini
Via Barberini
Via XX Settembre
Galleria Barberini

Λίγα μουσεία έχουν το προνόμιο να διαθέτουν περισσότερα από ένα έργα του Καραβάτζιο· για το λόγο αυτό, τα έξι έργα που φυλάσσονται στο Μουσείο της Έπαυλης Μποργκέζε, στη Ρώμη, αποτελούν την πλέον πλούσια συλλογή αριστουργημάτων του μεγάλου καλλιτέχνη.

Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ του Καραβάτζιο υπήρξε μικρή και είναι λίγα τα μεγάλα μουσεία του κόσμου που μπορούν να περηφανευτούν ότι διαθέτουν στη συλλογή τους ένα δικό του έργο· εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση της Πινακοθήκης Ουφίτσι στη Φλωρεντία, της Εθνικής Πινακοθήκης στο Λονδίνο και του Λούβρου στο Παρίσι, τα οποία διαθέτουν τρία έργα του το καθένα. Οι περισσότεροι πίνακές του βρίσκονται στην Ιταλία και αρκετά αριστουργήματά του εκτίθενται σήμερα στις εκκλησίες για τις οποίες φιλοτεχνήθηκαν. Φυσικά, στη Ρώμη, όπου ο Καραβάτζιο εργάστηκε τον περισσότερο καιρό, μπορούμε να θαυμάσουμε το μεγαλύτερο αριθμό έργων του. Εκτός από εκείνα που βρίσκονται στις εκκλησίες (κυρίως στον άγιο Λουδοβίκο των Γάλλων και στη Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο), υπάρχουν και κάποια έργα σε μερικές πινακοθήκες: στο Παλάτσο Μπαρμπερίνι, στο Παλάτσο Κορσίνι (και τα δύο υπάγονται στην Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης), στην Πινακοθήκη Ντόρια-Παμφίλι, στα Μουσεία του Καπιτωλίου, στην Πινακοθήκη του Βατικανού, αλλά κυρίως στην Πινακοθήκη Μπορνκέζε (Galleria Borghese), η οποία διαθέτει την πλουσιότερη συλλογή έργων του καλλιτέχνη.

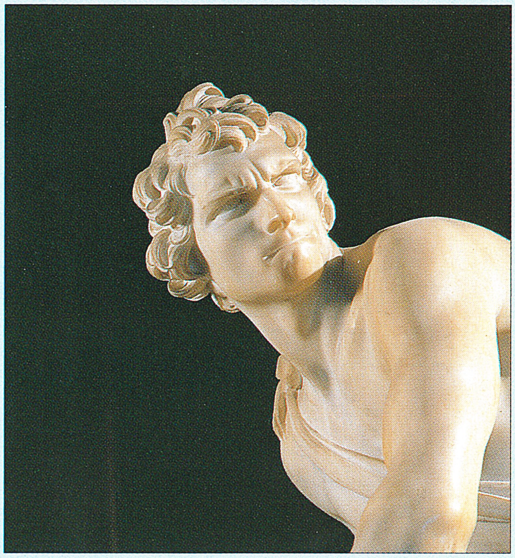
Η οικογένεια Μπορνκέζε αριθμούσε αρκετούς επιφανείς συλλέκτες και μαικήνες, αλλά η δημιουργία της πινακοθήκης αυτής οφείλεται αποκλειστικά στον πιο διακεκριμένο εκπρόσωπό της, τον καρδινάλιο Σκιπίωνα Μπορνκέζε (1576-1633), ο οποίος έκτισε την έπαυλη και στέγασε εκεί πολλούς από τους διάσημους θησαυρούς του. Μελετητής φιλοσοφίας και δικαίου, ο Σκιπίωνας έλαβε τον τίτλο του καρδιναλίου το 1605, όταν ο θείος του, Καμίλο Μπορνκέζε (1552-1621), έγινε πάπας με το όνομα Παύλος Ε΄. Ανέλαβε πολλές

Επάνω και κάτω: *η πρόσοψη και η κύρια είσοδος της Έπαυλης Μπορνκέζε στη Ρώμη και μία από τις λαμπρότερες αίθουσες του Μουσείου της Έπαυλης Μπορνκέζε.*

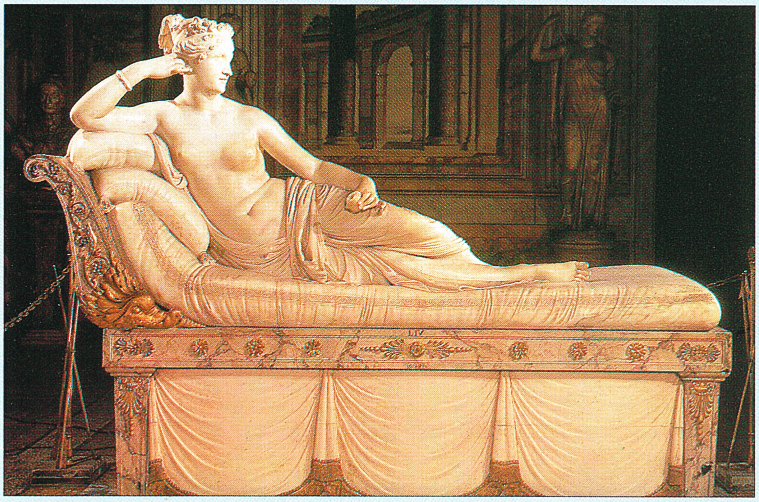


Οι άλλοι θησαυροί

Ο άλλος μεγάλος καλλιτέχνης, εκτός του Καραβάτζιο, που εκπροσωπείται με σημαντικό αριθμό έργων του στην Πινακοθήκη Μποργκέζε είναι ο Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι (1598-1680). Η Πινακοθήκη διαθέτει μια ασύγκριτη συλλογή νεανικών έργων του, που απαρτίζεται από τέσσερα εντυπωσιακά μαρμάρινα αγάλματα μεγάλων διαστάσεων, παραγγελία του Σκιπίωνα Μποργκέζε μεταξύ 1618 και 1625: ο Αινείας, ο Αγχίσης και ο Ασκάνιος, η Απαγωγή της Περσεφόνης, ο Δαβίδ *και* Απόλλωνας και Δάφνη. *Υπάρχουν επίσης δύο προτομές που μοιάζουν πολύ στον Σκιπίωνα Μποργκέζε και είναι έργα του Μπερνίνι, που είχε σχεδόν ολοκληρώσει την πρώτη όταν αντιλήφθηκε ένα ελάττωμα στο μάρμαρο και έτσι λάξευσε αμέσως μια δεύτερη. Από τα διασημότερα γλυπτά της επόμενης περιόδου, η Πινακοθήκη φιλοξενεί την ξαπλωμένη ημίγυμνη μορφή της* Παολίνα Μποργκέζε *(1805-08), έργο του Αντόνιο Κανόβα. Η Πινακοθήκη εκθέτει έργα Ολλανδών, Φλαμανδών, Γάλλων, Γερμανών και Ισπανών καλλιτεχνών, αλλά περιλαμβάνει κυρίως ιταλικούς πίνακες από το 17ο έως το 18ο αιώνα και έργα του Κορέτζιο, του Ραφαήλ και του Τιτσιάνο.*



Επάνω: *λεπτομέρεια από τον* Δαβίδ *του Μπερνίνι. Αξίζει να προσέξουμε την προσπάθεια και την αυτοσυγκέντρωση που διακρίνονται έντονα στο πρόσωπο του βιβλικού ήρωα, ακριβώς τη στιγμή που ετοιμάζεται να εκσφενδονίσει μια πέτρα στον Γολιάθ.*

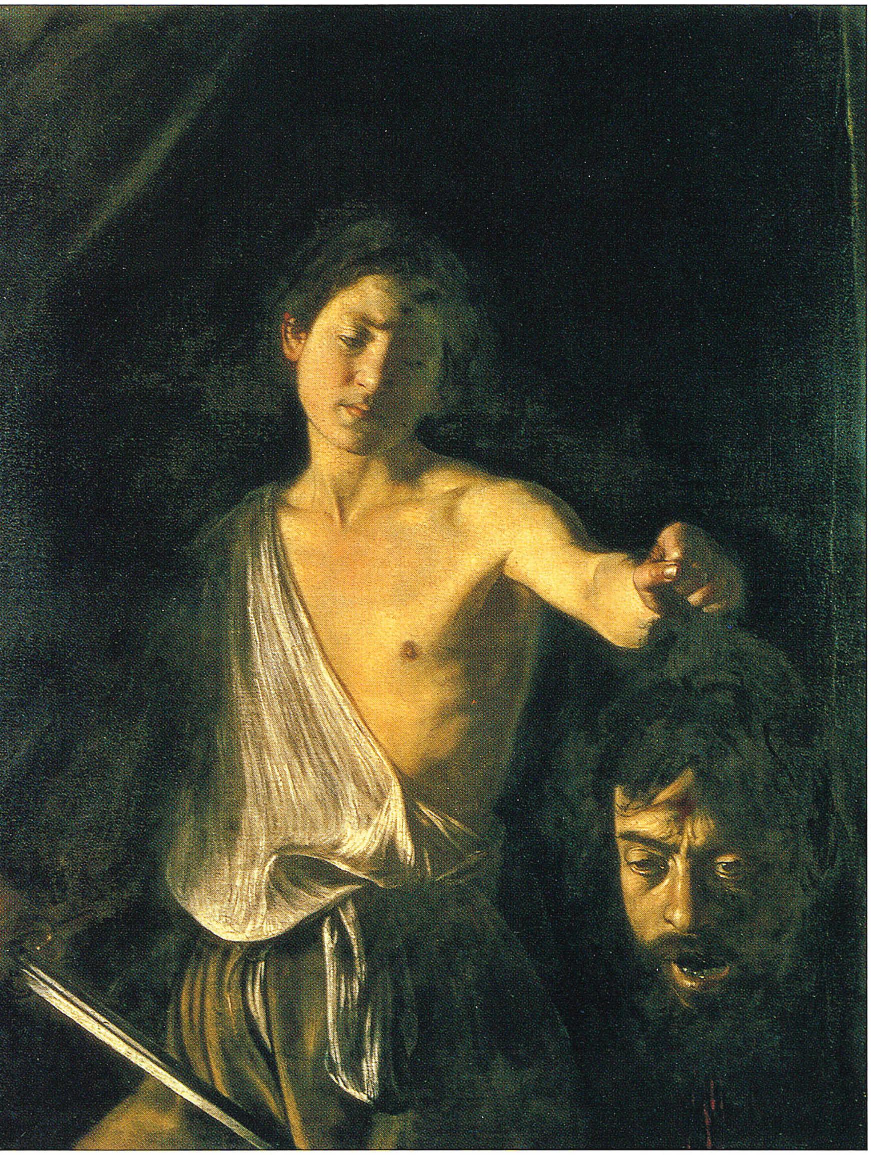


Αριστερά: *το μαρμάρινο γλυπτό της* Παολίνα Μποργκέζε *του Αντόνιο Κανόβα. Ο Κανόβα γεννήθηκε στο Ποσάνιο (Τρεβίζο) το 1757 και εγκαταστάθηκε στη Ρώμη το 1781, για να γίνει τελικά ο σπουδαιότερος γλύπτης του ύστερου 18ου αιώνα.*

Δεξιά: *αυτή η προτομή του καρδιναλίου Σκιπίωνα Μποργκέζε εκτίθεται στο μουσείο που ο ίδιος δημιούργησε στη Ρώμη.*

σημαντικές αρμοδιότητες στο χώρο της Εκκλησίας και αυτό του επέτρεψε να συγκεντρώσει μια τεράστια περιουσία που την χρησιμοποίησε για να καλλιεργήσει την αγάπη του για την καλή ζωή. Το 1612, ο καρδινάλιος Σκιπίωνας ξεκίνησε την κατασκευή της Έπαυλης Μποργκέζε, που τότε βρισκόταν στην περιφέρεια της Ρώμης, ως εξοχικού με προορισμό να φιλοξενήσει την υπέροχη συλλογή του από αρχαία γλυπτά. Πρώτος αρχιτέκτονας ήταν ο Φλαμίνιο Πόντσιο, που για μεγάλο διάστημα υπηρέτησε και τον Παύλο Ε΄. Όταν πέθανε, το 1613, το έργο του το συνέχισε ο Φλαμανδός Τζοβάνι Βαζάντσιο (το πραγματικό του όνομα ήταν Γιαν βαν Σάντεν). Ο Σκιπίωνας Μποργκέζε δεν έκανε μόνο συλλογή έργων μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος, αλλά συγκέντρωνε και έργα συγχρόνων του: υπήρξε ο πρώτος μαικήνας του Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι, του σημαντικότερου γλύπτη της εποχής, και ένθερμος θαυμαστής του Καραβάτζιο, από τον οποίο αγόρασε την *Παναγία με το φίδι* όταν, το 1606, ο πίνακας απορρίφθηκε επειδή θεωρήθηκε ασεβής. Το έργο, γνωστό και ως *Η Παναγία των Ιπποκόμων*, ήταν παραγγελία της Αδελφότητας των Ιπποκόμων του Παλάτσο Βατικάνο.

Σε αντίθεση με άλλους συλλέκτες που αγόραζαν έργα τέχνης κυρίως για λόγους κύρους και προβολής, ο Σκιπίωνας ήταν γνήσιος λάτρης της ζωγραφικής και της γλυπτικής και χρησιμοποιούσε την ισχύ του και την επιρροή που διέθετε στον πάπα Παύλο Ε΄ για να αποκτήσει τα έργα που επιθυμούσε. Ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες της Πινακοθήκης Μποργκέζε είναι η *Αποκαθήλωση* του Ραφαήλ, τον οποίο ο καρδινάλιος Μποργκέζε, σε συμφωνία



Επάνω: *ένας από τους πολυτιμότερους θησαυρούς της Πινακοθήκης Μπωργκέζε,* Ο Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ, *του Καραβάτζιο (1607 ή 1609-10). Σύμφωνα με μερικούς μελετητές, ο καλλιτέχνης στον πίνακα αυτόν ίσως απέδωσε λίγο μακάβρια την αυτοπροσωπογραφία του στην απεικόνιση του ηττημένου γίγαντα.*

ΧΡΗΣΙΜΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ:

Museo e Galleria Borghese
Piazzale Scipione Borghese 5
00197 Roma
ΤΗΛ.: 06 85 48 577
ΦΑΞ: 06 32 65 13 29
Για κρατήσεις: 06 32 810

ΩΡΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ:

Από Παρασκευή έως Κυριακή:
9:00 - 19:00
Κλειστό κάθε Δευτέρα
Υποχρεωτική η κράτηση εισιτηρίου

ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ:

Αίθουσα διαλέξεων και οπτικοακουστικών μέσων
Βιβλιοπωλείο
Εργαστήριο διδασκαλίας
Ξενάγηση
Μειωμένες τιμές για άτομα από 18 έως 25 ετών
Ελεύθερη είσοδος για άτομα έως 18 και άνω των 60 ετών

με το θείο του, είχε αφαιρέσει παράνομα από το παρεκκλήσιο μιας εκκλησίας στην Περούτζια και τον είχε αντικαταστήσει με ένα αντίγραφο. Κατά τον ίδιο τρόπο, όταν ο Καβαλιέρ ντ' Αρπίνο βρέθηκε σε δύσκολη θέση και δεν μπορούσε να πληρώσει τους φόρους του, το 1607, ο Σκιπίωνας τον συνέλαβε και κατέσχεσε περισσότερους από εκατό πίνακες, μεταξύ των οποίων δύο νεανικά έργα του Καραβάτζιο, τα οποία είχε φιλοτεχνήσει γι' αυτόν, το *Αγόρι που κρατά ένα πανέρι με φρούτα* και τον *Άρρωστο Βάκχο* (που μερικοί μελετητές θεωρούν αυτοπροσωπογραφία). Ο Σκιπίωνας κατείχε επίσης τον *Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ*, έργο στο οποίο ο Καραβάτζιο μάλλον είχε αποτυπώσει τα δικά του χαρακτηριστικά στο παραμορφωμένο κεφάλι του γίγαντα.

Μετά το θάνατο του Σκιπίωνα Μπωργκέζε, η συλλογή παρέμεινε άθικτη και, μάλιστα, οι κληρονόμοι του έκαναν και μερικές προσθήκες. Για να πάρει η έπαυλη τη σημερινή της μορφή, ο πρίγκιπας Μαρκαντόνιο Μπωργκέζε Δ' (1730-1800), στο τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα, ανοικοδόμησε πολλούς χώρους σε νεοκλασικό ρυθμό, πιο κατάλληλο για τα αρχαία γλυπτά που είχαν εκτεθεί εκεί.

Από τότε, τα γλυπτά τοποθετήθηκαν στο ισόγειο και οι πίνακες στον πρώτο όροφο, έτσι όπως εκτίθενται σήμερα. Ο Μαρκαντόνιο έκανε επίσης βελτιώσεις στο πάρκο και η έπαυλη αναδείχθηκε σε πραγματικό έργο τέχνης και τουριστικό θέλγητρο. Το 1807, ο Καμίλο Μπωργκέζε, ανιψιός του Μαρκαντόνιο, λόγω οικονομικών προβλημάτων, αναγκάστηκε να πουλήσει στον κουνιάδο του, Ναπολέοντα Βοναπάρτη, τμήμα της συλλογής. Ανάμεσα στα έργα που παραχωρήθηκαν ήταν ο *Μονομάχος Μπωργκέζε*, ένα από τα διασημότερα αρχαία αγάλματα, που το αγόρασε ο Σκιπίωνας Μπωργκέζε λίγο μετά την ανακάλυψή του το 1611· σήμερα είναι στο Λούβρο. Το 1891, οι πίνακες, τα γλυπτά και οι αρχαιότητες της οικογένειας Μπωργκέζε που βρίσκονταν αλλού συγκεντρώθηκαν στην έπαυλη και διαμορφώθηκε η σημερινή Πινακοθήκη Μπωργκέζε. Το 1902, η έπαυλη και οι θησαυροί που περιείχε πουλήθηκαν στο ιταλικό κράτος.

Art GALLERY

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ
ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: DeAGOSTINI HELLAS Ε.Π.Ε.

Εκδότης: ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΠΝΙΣΤΟΣ
Οικονομικός Διευθυντής: ΦΩΤΗΣ ΦΩΤΙΟΥ
Διευθύντρια Σύνταξης και Παραγωγής: ΤΖΙΝΗ ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΑ
Διεύθυνση: Κ. ΒΕΝΤΗΡΗ 7, 115 28 ΑΘΗΝΑ
Marketing Manager: ΝΙΚΟΣ ΣΚΥΛΑΚΗΣ
Product Manager: ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΟΥΤΣΟΥΚΟΣ
Υπεύθυνος Παραγωγής: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΜΠΟΣΤΙΩΤΗΣ
Διευθύντρια Διανομής: ΕΥΗ ΜΠΟΖΑ
Logistics & Operations Manager: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΣΑΚΑΛΙΔΗΣ
Logistics & Operations Controller: ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΙΟΥΜΗΣ

Προσαρμογή στην ελληνική γλώσσα: ΒΙΒΛΙΟΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΗ ΑΕΠΕΕ
Εκτύπωση και βιβλιοδεσία: ΒΙΒΛΙΟΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΗ ΑΕΠΕΕ
Διευθυντής Τυπογραφείου: ΗΛΙΑΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ

© 1999 DeAGOSTINI UK Ltd.
© 2001 Istituto Geografico DeAGOSTINI S.p.A., Novara
© 2003 DeAGOSTINI HELLAS Ltd.
ISBN: 960-416-038-9

Τα δικαιώματα όλων των κειμένων είναι με copyright.
Δεν επιτρέπεται η με οποιονδήποτε τρόπο, σύστημα και μέσο έκδοση, αναπαραγωγή, αποθήκευση, μετάδοση και εμπορική χρήση αυτών, χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη.

Τιμή βιβλίων
Τιμή 1ου βιβλίου: € 1,90.
Τιμή 2ου βιβλίου: € 3,90.
Τιμή όλων των επόμενων βιβλίων: € 5,90.

Επισκεφθείτε το site της DeAgostini Hellas στη διεύθυνση: www.deagostini. gr

---

ΚΥΠΡΟΣ
Οι αγοραστές των βιβλίων της Κύπρου πρέπει να απευθύνονται στο περίπτερό τους για να παραγγείλουν τα προηγούμενα βιβλία. Εκεί θα πληροφορηθούν και τις αντίστοιχες τιμές τους. Για πληροφορίες ή παραγγελίες, τηλεφωνήστε στο 22.878.500 ή στο 22.878.510.

Τιμή βιβλίων
Τιμή 1ου βιβλίου: CYP £ 0.95.
Τιμή 2ου βιβλίου: CYP £ 2.25.
Τιμή 3ου βιβλίου και όλων των υπόλοιπων: CYP £ 3.45.

Παρόλο που έχουν καταβληθεί όλες οι δυνατές προσπάθειες ώστε η τιμή των βιβλίων να παραμείνει σταθερή, ο εκδότης διατηρεί το δικαίωμα να την αυξήσει, οποιαδήποτε στιγμή κριθεί αυτό αναγκαίο.

ΑΠΟΚΤΗΣΤΕ ΤΩΡΑ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΜΕΝΗΣ ΣΑΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΜΕ 3 ΤΡΟΠΟΥΣ:

1. ΜΕΣΩ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ Ή COURIER

Επικοινωνήστε μαζί μας στο τηλέφωνο 210.94.90.730.
Ώρες εξυπηρέτησης: Καθημερινές: 08:00-18:00.
Όλες οι παραγγελίες θα στέλνονται ταχυδρομικώς επί αντικαταβολή. Δεν πληρώνετε έξοδα συσκευασίας, παρά μόνο τα ταχυδρομικά και τα έξοδα αντικαταβολής € 3,50 με courier ή από € 3,00 (ανάλογα με το βάρος της αποστολής) μέσω ΕΛΤΑ.

2. ΑΠΟ ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΛΙΑΝΙΚΗΣ ΠΩΛΗΣΗΣ ΤΗΣ DeAGOSTINI

Επισκεφθείτε το τμήμα παλαιών τευχών στη διεύθυνση:
DeAGOSTINI HELLAS
Αλεξανδρουπόλεως 20, 115 27 ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ
Τηλ./Fax: 210.77.79.984
Ώρες εξυπηρέτησης:
Δε-Τε-Πα: 10.00-17.00, Τρ-Πε: 12.00-19.00, Σα: 10.00-15.00

3. ΑΠΟ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΨΙΛΙΚΩΝ

Με τη νέα αυτή υπηρεσία, είναι εφικτή η απόκτηση προηγούμενων βιβλίων, μέσω επιλεγμένων περιπτέρων σε όλη την Ελλάδα. Η υπηρεσία αυτή σας δίνει τη δυνατότητα να παραλάβετε το βιβλίο σας, μέσα σε 15 ημέρες, χωρίς καμία επιπλέον χρέωση.

Για οποιαδήποτε πληροφορία ή διευκρίνιση, επικοινωνήστε μαζί μας στο τηλέφωνο 210.94.90.730 ή στείλτε e-mail στο info@deagostini.gr

---

Για την καλύτερη εξυπηρέτησή σας, ζητάτε πάντα το βιβλίο σας από το ίδιο περίπτερο/κατάστημα ψιλικών και ενημερώστε τον ιδιοκτήτη του για την πρόθεσή σας να αγοράσετε και τα επόμενα βιβλία.

Εάν δεν βρίσκετε το «Art Gallery» στο περίπτερό σας, τηλεφωνήστε στο 210.94.90.730

Φωτογραφικά δικαιώματα: η φωτογραφία εξωφύλλου είναι λεπτομέρεια από το έργο σελ. 22/23, Το δείπνο στους Εμμαούς, National Gallery, London/IGDA. Σελ. 1: Galleria Borghese, Rome/Bridgeman Art Library. Σελ. 2: Teutsche Academie, Nuremberg/AKG London (πάνω)· Grazia Neri (κάτω). Σελ. 3: Hulton Getty (πάνω)· Musée du Louvre, Paris/The Bridgeman Art Library (κάτω). Σελ. 4: J e M Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida/Grazia Neri (πάνω αριστερά)· San Luigi dei Francesi, Rome/The Bridgeman Art Library (κάτω). Σελ. 5: Rijksmuseum, Amsterdam/Grazia Neri (κάτω)· Santa Maria del Popolo, Rome/Bridgeman Art Library (πάνω). Σελ. 6: Castel dell'Ovo, Napoli/AKG London (κάτω αριστερά)· McManus Galleries/Dundee City Council (Scotland) (κάτω δεξιά). Σελ. 7: Palazzo Pitti, Florence/Bridgeman Art Library (πάνω και κάτω). Σελ. 8: Ιδιωτική συλλογή. Σελ. 9: Συλλογή Tyssen Bornemisza, Lugano. Σελ.10: Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome. Σελ. 11: Staatliche Museen, Preussicher Kulturbesitz Gemäldegalerie, Berlin. Σελ. 12/13: Musée des Beaux Arts, Rouen. Σελ. 14: Kunsthistorisches Musem, Vienna. Σελ. 15: Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia, Napoli. Σελ. 16: Metropolitan Museum of Art, New York/IGDA (κάτω)· Hermitage, San Petersburg/Bridgeman Art Library (πάνω). Σελ. 17: Biblioteca Ambrosiana, Milano/Bridgeman Art Library (πάνω δεξιά)· Galleria Borghese, Rome/IGDA (κέντρο αριστερά)· Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut)/IGDA (κάτω δεξιά). Σελ. 18: Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Rome/Bridgeman Art Library (πάνω και κάτω αριστερά)· Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie, Berlin (κάτω δεξιά). Σελ. 19: Musée du Louvre, Paris/Foto Reunion des Musées Nationaux (France)/IGDA. Σελ. 20: Sant'Agostino, Rome/IGDA (πάνω δεξιά)· Musei Vaticani, Vatican/AKG London (κάτω αριστερά)· Galleria Borghese, Rome/Bridgeman Art Library (κάτω δεξιά). Σελ. 21: Galleria Doria Pamphili, Rome/IGDA (πάνω)· Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut) (κάτω). Σελ. 22/23: National Gallery, London/IGDA. Σελ. 25: Wallace Collection, London/Bridgeman Art Library (κάτω αριστερά)· AKG/London (πάνω δεξιά)· The National Galleries of Scotland, Edinburgh (κάτω δεξιά). Σελ. 27: High Museum of Art, Atlanta/IGDA (κάτω αριστερά)· Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City/IGDA (πάνω δεξιά). Σελ. 28/29: Musée du Louvre, Paris/IGDA. Σελ. 30/31: Galleria degli Uffizi, Florence/IGDA .
Σελ. 32/33: Cappella Cerasi/Santa Maria del Popolo, Rome/BAL.
Σελ. 34/35: Musée du Louvre, Paris/IGDA. Σελ. 36/37: San Giovanni, Valletta, Malta/AKG London. Σελ. 38: Galleria Borghese, Rome/Grazia Neri (κέντρο)· Galleria Borghese, Rome/Corbis/Massimo Listri (κάτω).
Σελ. 39: Galleria Borghese, Rome/Bridgeman Art Library (κέντρο αριστερά και πάνω δεξιά)· Galleria Borghese, Rome/Grazia Neri (κάτω κέντρο).
Σελ. 40: Galleria Borghese, Rome/Bridgeman Art Library.

Art
GALLERY

DeAGOSTINI
HELLAS